نـزار قبـانـي

(بـحث في علم الجمال النـّصّيّ)

نـزار قبـانـي

(بـحث في علم الجمال النـصّـيّ)

د. عصام شرتـح

اسم الكتاب: نزار قباني (بحث في علم الجمال النصي).

اسم المؤلف: د. عصام شرتح.

الترقيم الدولي: ISBN: 978 - 9933 - 567 - 12 - 5

الناشر: دار عقل للنشر والدراسات والترجمة

سنة الطباعة: 2017.



يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار عقل للنشر والدراسات والترجمة

سورية - دمشق - جرمانا - ص.ب: 249 جرمانا

هاتف: 00963 11 5637060

فاكس: 00963 11 5632860

aklpublishing@gmail.com

الإهـــــداء

إلى من له الأسماء كلها ليحفظني . . . .

إلى مَن بسطت سجادة دموعي على بساطه ليرحمني . . . . . .

إلى مَن بمداد كلماتي فَقَّهَني . . . وعرَّفني . . . وبَصَّرَني . . .

(﴿قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾)

صَدَقَ اللهُ العَظيم

المؤلف

عصام شرتح

مقدمة

إن شعرية أية قصيدة، لا تتحقق إلا وفق معطيات، ومؤثرات تفرضها على القارئ، مما يعني أن كثافة الرؤى الشعرية، تنمي في القارئ متعة المكاشفة، والتفكيك، ومتعة التقصي، والاستبطان النصي، وإنه لمن المثير – حقاً – أن نخصص هذه الدراسة عن الشاعر العربي الجماهيري الأول في عالمنا المعاصر، إنه نزار قباني الذي أعطى قصائده من فيوضات روحه العاشقة نبع الحياة والفن، فكان خلود قصائده خلوداً للفن في معدنه الروحي، ونبعه الأصيل، لذلك، خلق في قصيدته متعة في التلقي، من قبل الشريحة العظمى من القراء، حتى أن القارئ العادي يدرك مقاصدها ومدلولاتها، وهذا ما جعله شاعر الطبقات الاجتماعية، بمختلف فئاتها (المثقفة وغير المثقفة)، نظراً إلى بساطتها، وقربها من شعور المتلقي وحساسيته، ونمط تفكيره ، فتلقفها بمتعة وشغف، وكأنه أمام ذاته وجهاً لوجه، يعبر القباني عما استكن في أعماق قارئه، وما استطاع التعبير عنه ماثلاً في قصائد القباني، بكل ما يعتمر الذات المتلقية من رؤى، ومشاعر، وأحاسيس.

وما ينبغي التأكيد عليه: أن هذه الدراسة الموسومة بـ {نزار قباني(بحث في علم الجمال النصي)}، من الدراسات التطبيقية الجادة التي تحاول فك جماح النصوص البسيطة المتداولة، لا النصوص الغامضة المكثفة الرؤى والمداليل، وذلك للوقوف على الكثير من الرؤى المعتادة بحسٍّ نقدي جديد، ومناهج نقدية متطورة في دراسة النص والنصية، والشعر والشعرية، لذلك كان ديدن هذه الدراسة الخلوص برؤى جديدة في دراسة النصوص القبانية، تبعاً لمعايير منطقية، تقف على الكثير من الدقائق النصية البسيطة، والمغريات التشكيلية الفاعلة التي أثارت الحركة النصية في قصيدته الشعرية، وخلقت منبع إثارتها وحراكها الفني. ولذلك، أتت الفصول الثلاثة منفصلة المناهج، موحدة الرؤى، والدلالات، والمغريات النصية عبر كشوفات نقدية متواضعة تشي بالكثير من الوعي النقدي، والحساسية الجمالية في تفكيك النص، والعمل على ترجمة مخزونه فنياً وجمالياً، وهذا ما

يحسب لهذه الدراسة النقدية المتواضعة التي تغري المتلقي بالمناهج كلها رغم اختلافها في طريقة الكشف، والتقصّي، والتحليل النصي، لأنها تخلص إلى نتائج دقيقة، واستنتاجات مقنعة، مقارنة بغيرها من الدراسات. وقد عمدت الدراسة بأسلوب منطقي إلى إبراز فاعلية المناهج التحليلية المعاصرة، التي من شأنها الوقوف على حيثيات نصية دقيقة تبين أهمية هذه الدراسات في الوصول إلى أحكام دقيقة مستنبطة من الداخل النصي لا مسقطة عليه إسقاطاً من الخارج، مما يجعل الدراسة ذات قيمة نقدية مهمة، نظراً إلى معاييرها النقدية المنضبطة، وأحكامها الموضوعية الدقيقة، وهذا ما يحسب لهذه الدراسة النقدية المتواضعة.

وفي نهاية المطاف، نرجو الله أن نكون قد حققنا ما نصبو إليه من إبراز قيمة هذه التجربة الشعرية الفذة التي تركت صداها في وجدان القارئ العربي، وهي ما تزال تفيض علينا كل ما هو جديد ومبتكر كلما رجعنا إليها وجدنا شيئاً ما نريد قوله، وهذه هي فاعلية النصوص الإبداعية الحقة، التي تغرينا بارتيادها على الدوام.

د.عصام شرتح

الفصل الأول
سيميائية الكشف النصّيّ

قصيدة

(هوامش على دفتر النكسة 1991) أنموذجاً

لنزار قبّاني

* تحديدات تنظيريَّة (في جماليَّة المنطوق الشعريّ).
* التحليل النصّيّ:

1- جماليَّة العنوان.
2- العتبة الاستهلاليَّة.
3- الاقتصاد اللغويّ.
4- الانبثاقة الدلائليَّة المحكمة.
5- علائقيَّة التوتير النسقي.
6- التراكم وعلائقيَّة التشكيل النسقي المتتابع.
7- بنائيَّة الأنساق اللغويَّة المتوازية.
8- بنائيَّة السؤال وتعالق المعاني.

الفصل الأول

سيميائية الكشف النصّيّ

قصيدة

(هوامش على دفتر الهزيمة 1991) أُنموذجاً

تحديدات تنظيريَّة (في جماليَّة المنطوق الشعريّ):

إنَّ الشعريَّة لغة اللغة، والشاعر في صياغته للغة، يتجاوز نواميسها المعتادة، ليخلق أسلوبه الجماليّ المتميِّز، محقِّقاً فتنة اللغة، أو ما يُسَمَّى [دهشة اللغة]، وبقدر ما يخرق الشاعر حاجز الأُلفة ويكسر روتينيَّة التشكيل، بانتهاكات استعاريَّة غير معتادة، وأنساق لغويَّة مستعصية متأبية، عن التنميط التعبيري المألوف، بقدر ما يحقِّق أقصى درجات الشعريَّة، ويحظى بمكانته مبدعاً للغة، وخالقاً لدهشتها النصّيّة في تشكيل بنية نصوصه، لهذا، فإنَّ "اللغة تجتذب عبر الوظيفة الشعريَّة، الاهتمام إلى ذاتها بوصفها منطوقاً بأسلوب معيَّن. وهي – على هذا الأساس – ليست مجرَّد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو في النمط التعبيريّ، أو محاكاة الواقع كما في نمط المحاكاة، ويُعَدُّ التركيب المتميِّز لأجزاء الكلام، والقافية، والإيقاع، والمفردة الخاصة، وغيرها من تقنيات الشعر، وسائل تحقق اللغة من خلالها دفع نفسها إلى المقدمة، بحسبانها مركز النصّ الشعريّ، وهو ما يجعل الأسلوب الشعريّ المُتَرَتِّب على هذه النظرة ميَّالاً إلى التحفز اللُّغويّ، وكسر القاعدة المعياريَّة، بحثاً عن شرارة الشعر، التي لا تنبثق إلّا بحصر الاهتمام في مستوى

اللغة، والتعامل تجريبيًّا معها... وعلى هذا، تظلُّ اللغة الشعريَّة بحثاً مستمراً عن الرؤية الشعريَّة للعالم والناس والأشياء.. لغة لا تستقرُّ على حال، وإنَّما – هي دوماً – في تشكل متواصل دائم. ثمَّة حركة دائمة من خلال العمليَّة الإبداعيَّة نفسها، تصنعها اللغة في تكثيفها الشعريّ"[1].

وإنَّ شعريَّة الشاعر تكمن في قدرته على اختيار اللفظة الملائمة في نسقها الشعريّ الجديد، فلا تبدو الكلمة مقحمة في سياقها، وإنَّما تتمتع بفاعليَّة قصوى على تحريك النسق الشعريّ إيقاعيًّا، وجماليًّا ومدًّا تأمليًّا مفتوحاً، وإنَّ إبداع الشاعر يكمن في قدرته على تخصيب الكلمة في تموضعها الفني الخصيب في الجملة الشعريَّة، لتلبس لبوساً فنيًّا، وجماليًّا ما كانت مؤسسة له أصلاً لتتعدَّى ما تحتفظه من دلالات إلى دلالات أخرى، مستنبطة من باطن التجربة، وهذا ما يميز المبدع الحقيقي عمَّا سواها، "إذْ إنَّ عالم المبدع الحقيقي يسعفه على التأني والمقارنة، والربط، ويجعله مسؤولاً عن الاختيار، واعياً بوجوده في صلته بمن حوله، وإذا تَهَيَّأ على طبع مقتدرٍ، فإنَّه يتحكَّم في نسيجه الفنيّ، وبذلك، يمكن تخليص عبقريته من قدرة الخرافيّ الغيبي، الذي ينقله إلى رمز غير زمانه، بحيث يفقده إحساسه، بأنَّه شاعر، فالشعر عملية واعية، ولكنها ليست واحدة عند كل الشعراء، فلكلٍّ وسيلته في استدعاء الغائب، على الرغم من أنَّ هناك قوىً تعتريه – أحياناً – هي الشياطين، لتزداد القريحة انفجاراً، وعطاءً"[2].

وهذا يعني أنَّ ثمَّة قوى خفيَّة – لدى الشاعر – لا نردُّها إلى شياطين الشعر

---

(1) الضبع، محمود، 2003 - تشكُّلات الشعريَّة الروائيَّة، مجلة فصول في النقد، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ع 62، ربيع، وصيف، مصر، ص 305.

(2) درواش، مصطفى، 2005 - خطاب الطبع والصنعة، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 113.

كما يزعم الأقدمون هي التي تتحكم في سيرورة الإبداع، وهي الحساسيَّة الشعريَّة التي يملكها الشعراء المبدعون في تشكيل نصوصهم بمساحات جماليَّة قد لا يدركها الشعراء أنفسهم، ومن منظوري: إن قيمة أيّ عمل شعري جمالياً تكمن في تحقيقه لمثيرات هذه القيم، من صور، واستعارات، ورؤى، ومحفِّزات شعوريَّة، وتجربة، وسلسلة خبرات ومعارف مكتسبة، وقيم إنسانيَّة ومنطق أسلوبيّ لغويّ، يتأسَّس على الإثارة والإحكام في بث الرؤى وتعزيزها فنيًّا، "ومن هنا كان اهتمام الشاعر بالفني كونه قيمة تُنَمِّي الخصائص الباطنيَّة للعمل المُتَّجه نحو متلقٍّ في مكان معين، من أجل أن يحقِّق الجماليّ الملتحم بموضوعه الإنساني هدفاً آخر، فضلاً عن وظيفته الجماليَّة، واللغة الشعريَّة قادرة على أداء هذه المهمة المزدوجة في آن واحد، فالنزوع الإنسانيّ والأخلاقيّ والوطنيّ للأدب الذي هو تشكيل عضويّ في طبيعته، لم يكن استثناءً طارئاً يوماً ما، لكن استغراق الأدب بالتعبير عن اهتمامات القيمة بحث تطغى على الشروط الجماليَّة، وعلى هيمنة الشعريّ فيها أمر مرفوض لأنَّه يُلْغِي شعريَّة النصّ، ويُحَوِّله إلى حقلٍ آخر هو الحقل السياسيّ أو الاجتماعيّ، أو الوعظيّ"[1].

وهذا دليل على أنَّ الذي يعطي القيمة المثلى للعمل الأدبيّ هو البعد الجماليّ، وليس الحقل الاجتماعي، أو السياسي، أو الوعظي، فالنصّ الشعريّ ليس لعبة فنية، لغويَّة قصدها الإثارة والتأثير، وإنما هو قيمة جماليَّة تخلق اللذة بمدى ما تستبطنه من رؤىً، وما تختزنه من تجارب، يصقلها الشاعر من الداخل (من

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط 1، ص 49.

عصارة تجاربه) بمعطيات نابعة من الخارج، أي (الموقف الشعوري الضاغط)، لحظة الخلق الفنيّ، ومن هنا، فالشاعر ليس ترجماناً لمشاعره دلاليًّا أو نفسانيًّا، بقدر ما هو ترجمانٌ للحياة، وباعث لجدلها، وصخبها، وفوضاها الوجوديَّة جماليًّا، وبقدر ما يضخُّ الشاعر في نصوصه من دماء جديدة مستمدَّة من تجارب الآخرين المستمدَّة من الحياة، بقدر ما تتوهَّج ملكته الإبداعيَّة، وترتقي حساسيته الشعريَّة، هذا من جانب، ومن جانب آخر، نرى أنَّه بقدر ما يرتقي الشاعر بعاطفته، ويسمو بلغته، بتنظيم أنساقها، بعلائق جماليَّة بقدر ما يحقِّق لنصوصها قيمها الشعريَّة الراقية التي تجذِّرها، وفق ما يقتضيه الفن الشعريّ الرفيع، إذْ "إنَّ اللغة الشعريَّة تنتمي إلى السياق التعبيريّ للمعنى في توليد الهاجس الوجدانيّ للعصر، فهي لسانه المُعَبِّر عن منعطفاته الشعوريَّة، واللاشعوريَّة في قلق التجلي، وهي بهذا، تمتلك ديمومة التجدّد في تفعيل سننها الدلاليَّة الكامنة فيها، وإبراز تفردها البؤري في السياق الكليّ، مادام الخلق الشعريّ يجلو اللغة من ترهلها، ويفتح لها أُفقًا حداثيًّا في تشكيل ذاتها"[(1)].

وهذا يعني أنَّ اللغة الشعريَّة تستقطب جوهرها الإبداعيّ من فنيَّة تشكيلها، ووعيها بذاتها، "فقد يكون الإنجاز الإبداعيّ فعلاً واعياً بهدفه، تماماً مثلما يدَّعي "سانتايانا"، إنما يقتصر الوعي على الإرادة التي تقبل على فعل التقييد بانكباب المبدع على المادَّة، معالجاً لها من خلال أعراف الفن السائدة، وشروط المادة نفسها، لغة، ولوناً، وصوتاً... إنَّه الوعي الذي يتيح للفن أن يجد مكانته بين نظرائه في علم الفن، فقد يكون عملاً نشازاً بينها، يفتقد إلى عناصر الهوية والانتماء.

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، دار رند، دمشق، ط 1، ص 55.

وتلك مسألة يتولاها النقد في فحصه هذا الجانب الذي أضحى اليوم عرضة لانتهاكات مختلفة، تتذرَّع التجديد والتجريب"[1].

وهذا يؤكِّد – بشكل ما – جانباً من جوانب الإنجاز الإبداعيّ، فكل عمل إبداعي ينطوي على أسراره الجماليَّة الخاصة به، التي لا يعيها ربما المبدع ذاته، فكيف المؤوِّل أو المتلقي الذي يلهث وراء الكلمات، لالتقاط زمام المعاني، والتشكيلات التي تنزلق من بين يديه دون أن يحصِّل منها شيئاً مهماً إلا ما ندر؟!

والحقيقة الإبداعيَّة التي لا تدع مجالاً للشكّ هي: أنَّ النصّ الإبداعيّ هو نص جماليّ بامتياز، وما القيمة الجماليَّة إلّا ذروة سنام الفنون الأدبيَّة الرفيعة جميعها، فكيف إذا كان هذا الفن هو فنّ الشعر الذي هو أرقى الفنون، وأكثرها موسقة لإيقاعات أرواحنا الجريحة؟!

وقبل دخولنا في الكشف عن مولدات (علم الجمال النصّيّ) سنؤكِّد للقارئ بدايةً: أنَّ دراستنا تنصبُّ في الغالب على علم الجمال السيميائيّ، عبر فاعليَّة الكشف الجماليّ عن علائق النصّ البؤريَّة التي ترتبط بصميم الدلالة، من دون أن نفصلها عن العلائق الجماليَّة، التي تتعلق بالأسلوب، وطرائق التشكيل، وما يرتبط بها على مستوى الفضاء النصّي البصريّ تحديداً، فكل هذه الجماليّات لا يمكن عزلها، لأنها صدى إفرازات النصّ بالكامل، ولا غنى لجانب جمالي عن الآخر في عملية الخلق الفنيّ الإبداعيّ.

وقد وقع اختيارنا على قصيدة (هوامش على دفتر الهزيمة1991) لسببين: أحدهما: أنَّ القبّاني اشتغل في هذه القصيدة على عملية الخلق الإبداعيّ للدلالات،

---

(1) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعريّ، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 55.

أكثر من اشتغاله على الجوانب الجماليَّة الشعريَّة الأخرى، كجماليَّة الأسلوب، والصورة، أو البناء النصّيّ المعماريّ المحكم، وهذا لا يحسب عليه – من منظورنا – وإنَّما يحسب له، لأنَّ الشاعر يتوَجَّب عليه دائماً أن ينوِّع في أساليبه، وطرائقه الشعريَّة، لا أن يقتصر على شكل أسلوبي معتاد، فبانشغاله على بنائيَّة الدلالة حرف مساره النصّيّ، ومنح قصيدته طابعاً علائقيًّا دلائليًّا مُركَّزاً، يستثير القارئ إلى محاولة كشفها، وكشف مرتكزها الدلاليّ المحكم مركز ثقلها الدلاليّ، خاصَّة في القفلات النصّيّة المحكمة أو المقطعيَّة، وثانيهما: أنَّ القبَّاني اعتمد الذهنية العقلانيَّة فيها على غير عادته في قصائده السياسيَّة الأخرى، التي يطغى عليها الجانب الانفعاليّ التعرّويّ، مما يجعل حقل البحث فيها عن سيميائيَّة الدلالة مغرياً جداً، نظراً إلى الانزلاق الدلائليّ فيها من الجانب الانفعاليّ، إلى الجانب الترسيمي الذهني، وبالعكس، وهذا دليل على حيويَّة نصوصه الشعريَّة وارتيادها فضاءات دلائليَّة جديدة على الدوام.

وما ينبغي الإشارة إليه: أنَّ القبَّاني يفرض مُتَحَوِّله النصّيّ الدلائليّ من طبيعة الرؤية الواقعيَّة للحدث الشعريّ المُجَسِّد، لهذا، لا نلحظ – في منطوقه الشعريَّ السياسيّ تحديداً – أيّ حراك انزياحي يحمل متغيِّرات أسلوبيَّة خارقة، أو صادمة، مقارنة بمنطوقاته الشعريَّة الغزليَّة، أو الوصفيَّة، وهذا ما يجعل خطابه السياسيّ عقيماً بالمتغيرات الأسلوبيَّة مقارنة بأنواع الخطابات الأخرى، لأنَّ شغله الشاغل فيها إيصال الدلالة بإحكام إلى القارئ، دون انزلاقات أسلوبيَّة/ ودلاليَّة مستعصية تشوِّش عليه التلقي، وتضعف حدَّة الإبلاغ، ولذة التأثير.

ونؤكِّد على حقيقة مهمة رغم عموميتها: وهي أنَّ لكلِّ نصٍّ شعريَّته، تبعاً

للتقنيات الجديدة التي يفجِّرها، والمعطيات الجماليَّة التي يمتلكها، واستناداً إلى ذلك: لا يُمْكِن أنْ نُعَمِّم شعريّة نصّ على نصٍّ آخر، تبعاً للحساسيَّة الشعريَّة التي يمتلكها الشاعر، وأسلوب توظيفه لتقنية دون سواها في بثّ الرؤية الجماليَّة المخصوصة في هذا النصّ مقارنة بسواه، ومن هنا، تختلف أدوات الشاعر، وتختلف طرائقه، ومصدر شعريَّته من نصٍّ إلى آخر، وعلى هذا، يتفاضل الشعراء فيما بينهم بمقدار امتلاكهم لهذه الحساسيَّة، ودرجة الإجادة في تمثيلها في نصوصهم الشعريَّة.

وأُؤكد على فكرةٍ أشرْتُ إليها سابقاً، ولا ضير في استرجاعها للتأكيد، وهي: أنَّ المنطوق الشعري السياسي لا يعتمد التقنيات الأسلوبيَّة، والانزياحات الصادمة التي تُحَلِّق بالنصّ إلى آفاق جماليَّة خصبة من الرقيّ والإبداع، والإمتاع الشعريّ، لأنَّ الموجِّه الشعري الضاغط على تلكم النصوص هو الإبلاغ الدلاليّ، وبث المكنون الداخلي بكل مصاحبات الحالة الجارحة، لإيصالها إلى المتلقي دون أو يولي أصحابها باهتمامٍ بالغٍ بالجانب الأسلوبي أو الجانب الجماليّ، وعلى هذا، فإنَّ المنطوق الشعريّ المُوَجَّه توجيهاً سياسيًّا هو منطوق يفتقر إلى القيم الجماليَّة العظمى، وما يشي به لا يتعدّى أن يكون مجرد استعارات برقية مختزلة (واضحة دلاليًّا)، وشذرات تشبيهيَّة موجزة، لا ترتقي إلى حيِّز التوهج الإبداعي الجماليّ الخلاّق.

التحليل النصّيّ:

إنَّ قصيدة (هوامش على دفتر الهزيمة 1991) تضعنا على حافة الرؤية الحقيقية لقصائد القبَّاني السياسيَّة التي تعتمد البعد الدلائليّ ركيزتها الأساسيَّة، ومُحَفِّزها الإبداعي، وكما قلنا: إنَّ الجانب الدلائليّ لا يشفُّ عن شعريَّة النصّ، مقارنة بالجوانب التشكيليَّة الأخرى [الأسلوبيَّة والبلاغيَّة] التي تهب المبدع مصداقيَّة إبداعه، وتهب الناقد دقة كشفه وحكمه النقدي، ويُعَدُّ الجانب الدلائلي من أخطر الجوانب كشفاً عن شعريَّة النصّ، لأنَّ المعاني – على حدِّ لسان شيخنا الجاحظ – مطروحة على الطريق، والشأن كله بالصياغة، وهذا لا يعني أنْ لا شعريَّة للمعاني في التشكيل الإبداعي، وإنما الشأن كله في النسج، والحبك الشعريّ، أي في حسن السبك، وبلاغة التركيب، وجاذبيته الفنية، فعلى الرغم من إصابة الجاحظ للحقيقة الشعريَّة، وهي الكامنة في بلاغة الصوغ الشعريّ، فإنَّ إهمال المعاني، يفقد اللفظ جماليَّته كذلك، وهذا يدعونا للقول: إن توجيه مسار المعاني إبداعيًّا لا يقلُّ قيمة وشأناً عن تشكيلها جماليًّا، والشاعر المبدع هو الذي يُوَجِّه المعاني بأساليب شعريَّة مبتكرة، تعي مقصودها، ولا تبثُّه هباءً في فضاءٍ متلاشٍ دلاليًّا لا ينمّ رؤية محددة، أو موقف رؤيويّ مجسد، وهذا ما أوقع الكثير من شعراء الحداثة بالغموض، من خلال التشويش في توجيه الدلالات، واللاوعي بقصدها ومقصودها، وهذا يدفع بالمتلقي أن يخرج من النصّ خالي الوفاض سوى من ذبذبات دلاليَّة شعوريَّة متشظيّة لا رابط بينها، وكأنّه في وادٍ سحيق لا يسمع سوى نداءات متلاشية لحروف مرتدة أقرب إلى اللغو منها إلى الشعر.

وإننا في دراستنا لهذه القصيدة سنقف عند مقتضياتها الإبداعيَّة، وفق ما تبثُّه من تقنيات، تتبع من السيرورة الدلائليَّة لحركة النصّ، وفق ما يلي:

1 - جماليَّة العنوان:

تكمن جماليَّة العنوان في مساحته الدلاليَّة التي يشغلها، والاقتضاءات الرؤيويَّة أو الإشعاعات الداليَّة التي يبثها لإضاءة ما يختزنه المتن من منظورات، ورؤى، تحدّدها عتبة العنوان، فالعنوان هو الانبثاقة الإشعاعية الإشراقيَّة التي تفتح عتبة الوعي، بأهميَّة ما يتضمَّنه المتن الشعري، إذْ "إنَّ للعنوان، بوصفه نصًّا مختصراً، خصوصيَّة في استقراء بنياته الدلاليَّة، بحيث تَتَّسع مساحتها لقراءة خصوصيَّة كل بنية، لا بمعنى انتزاعها من جذورها، بل هي تعمل منصهرة في كينونتها للارتقاء بشعريَّته، بل لقياس المسافة الجماليَّة التي يضيئها في جدليَّة الاتصال"[(1)].

فجماليَّة العنوان تكمن في قدرته على التحفيز، والتشعير الدلائلي للمساحة الدلاليَّة التي يتركها، والحالة الشعوريَّة التي يبثُّها من جهة، وبمقدار تفعيله للمتن الشعري، بإشراقاته الدلاليَّة من جهة ثانية، وهنا، استطاع القبَّاني أن يجتذبنا إلى دائرة العنوان، ومساحته الدلاليَّة المفتوحة، فالابتداء بالنكرة، ومن ثمّ ربطه بشبه الجملة يفتح المجسَّات الشعوريَّة لدى القارئ لتلمس مثيرات هذا العنوان، الذي ينطوي على غياب الدلائل العلائقيَّة المباشرة، ليخفي طبيعة هذه الهوامش، هل هي هوامش تذكريَّة، أم هي هوامش احتجاجيَّة ثائرة، ومن ثمّ يأتي شبه الجملة [على دفتر الهزيمة]، ليؤكِّد أنَّ هذه الهوامش هي هوامش احتجاجيَّة، استنكاريَّة، رافضة لمرتكسات هذه الهزيمة، ومجرياتها كافة، وكأنَّ تدوين مثل هذه الهوامش لهو –

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 419.

بحدّ ذاته – عارٌ على واقعنا العربي، ودليل واقع الخزي، والذل، والجبن، والعار الذي وصل إليه حالنا ودرجة التداعي الشعوري الانكساري الذي مزّق الضمائر العربية، والإحساس العربي، ومن ثمّ، جاء الجار والمجرور، ليعلن قمّة المرارة، مفعّلاً دائرة العنوان الدلاليّة، لهذا الصدى الدلائلي المفتوح، إذْ إنَّ انجذاب الشاعر إلى هذه الصيغة، يكمن في فاعليَّة حرف الجر على تفعيل سياق الترابط بمتعلقه، بحث يشفُّ عن ثرائه الدلاليّ، دونما عناء في إيصال المعنى، إذْ لا يدل الحرف على معنى إلّا بتعالقه مع غيره، وغالباً، ما ترد صيغة شبه الجملة، خبراً لمبتدأ محذوف، وتوظيف الحذف، في العنوان يعطي شبه الجملة نسقاً إجرائيًّا في شدِّ القارئ على حافة الافتراضات السابقة"[1]، وهنا، حقق العنوان جماليَّته في المساحة الدلاليَّة التي ولدها، لإشاعة ما في داخله من إحساس وتأزُّم، إزاء هذه الهوامش التي تحمل في طياتها كل أشكال المرارة، والغضب، والاحتجاج، فالعنوان هو البؤرة الإشعاعيَّة التي تسهم في إضاءة المعنى، وبث التوقيعات الدلاليَّة، التي سيفجرها المتن الشعريّ لاحقاً.

2- العتبة الاستهلاليَّة:

قد يظنُّ البعض أننا نبالغ بقولنا: من لا يحسن الاستهلال النصّيّ لا يحسن بناء القصيدة، ولا يوفّق غالباً في قفلتها النصّيّة، فالفاتحة الاستهلاليَّة – شئنا أم أبينا – هي مفتاح الجودة، والسموق، والتميُّز، في إشراق القصيدة، ومن لا يوفّق في استهلالها استهلالاً فنيًّا موحياً لن يلامس الإبداع على الإطلاق، ولن يلامس دواخل المتلقي، الذي يفتح فاه إزاء الصدمة الاستهلاليَّة التي تدفعه لتقبل القصيدة،

---

(1) المرجع نفسه، ص 427.

واستساغة ما يتلوها من عناصر التركيب، فإن فقدت هذه الجاذبيَّة، فقدت دهشة التلقي، ومن ثمّ ولدت في نفسه الخيبة إزاء الترهل الاستهلاليّ، الذي سيصرفه عن النصّ لا محالة، فالاستهلال الفني الموحي هو القطب الجمالي النصّي الأول الذي يمغنط الرؤية، ويزيدها إمتاعاً، وتجذّراً فنيًّا دون أدنى شكّ، وإنَّ الفاتحة الاستهلاليَّة الهشة (المهزوزة) لنزار قبَّاني في هذه القصيدة، أفقدها نبضها الشعري، ولا نبالغ إذا قلنا: إنَّه حطَّم دهشتها الإبداعيَّة إنْ وجدت، فَسَيْطرة الحالة الانفعاليَّة الشعوريَّة الكاسحة في مثل هذه القصائد السياسيّة يفقدها حيويتها، وإشراقها الجمالي، ولا نذهب بعيداً عن جادة الصواب إذا قلنا: إن الانفعال أو سيطرة الحالة العاطفية تضعف فنية النصوص، وتقلل من قيمتها الإبداعية، خاصة عندما تطغى السردية والمباشرة على حركة القصيدة، خاصة إذا كانت في الفاتحة الاستهلالية، وللتدليل على ذلك نأخذ المقطع الأول الذي يقول فيه:

"لا حَرْبُنا حَرْبٌ ولا سلامُنا سلامْ

جميعُ ما يمرُّ في حياتنا

ليس سوى أفلامْ...

زواجُنَا مُرْتَجَلٌ

وحبُّنَا مُرْتَجَلٌ

كما يكونُ الحبُّ في بدايةِ الأفلامْ..

وموتُنَا مُقَرَّرٌ..

كما يكونُ الموتُ في نهايةِ الأفلامْ"[1].

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، منشورات نزار قبَّاني، ط 2، بيروت، لبنان، ط 2، ج6، ص 501.

إنَّ هذا المقطع لم يَتَضمَّن أيَّة فاعليَّة شعريَّة، فالشعر ليس رسالة نصيَّة نبثُّها إلى القارئ بإشارات صريحة ومداليل مباشرة، الشعر شفرة ممغنطة بجراح الذات، وفجائعيتها، بآلامها، وحسراتها، بانكساراتها وارتكاساتها، بطموحاتها، وآمالها، وتجاوزها لوجودها، ومن لا يعي حقيقة الشعر بوصفه خلقاً إبداعيًّا متجدِّداً للذات والحياة لن يفهم وظيفة الشعر، ولن يتفهم من ثمَّ حقيقة الشعريّة، التي هي قرينة للروح في نشوتها المطلقة، "وإنَّ كثيراً من نقَّاد الشعر يذهب مذاهب متناقضة في الحديث عن جدوى الشعر ووظيفته، فمنهم من يعطيه القدرة على الكشف عن الخبيء، والغامض، والمتشوِّش من مكنون أنفسنا ومنطوياتها الداخليَّة، ومن من يلامس فيه ذلك الشرر الذي يشبه السحر، والذي يحرِّر نفوسنا من مخاوفها، وترددها، وما يترسّب في قيعانها من جبنٍ وهشاشة"[1].

وهنا قد يطرح السؤال نفسه: أين مكمن الهشاشة أو اللّاشعريَّة في حكمك على المقطع السابق؟! وما هو الرائد الجماليّ الذي استندت إليه في حكمك القادح الممض على شعريِّة القصيدة؟! وشعريّة هذا المقطع تحديداً؟!

إننا – ببساطة شديدة – نقول: إنَّ ثمَّة تقنيات عندما يخفق الشاعر في توظيفها تتحول من تقنية جماليّة إلى مُثبِّط سلبي قادح يؤثر على شعريَّة القصيدة، ويودي بها إلى الاتضاع، والتلاشي الجماليّ، ومن هذه التقنيات، تقنيَّة التكرار التي تؤسِّس سلبية المقطع السابق، فمن المعروف أنَّ التكرار ليؤدي وظيفته الجماليَّة ينبغي أن يكون العنصر المُكَرَّر محفِّزاً فنيًّا وإيقاعيًّا، جارفاً لحركة الدلالات إلى

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2010 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، ص 127.

الاتحاد والتناغم الجماليّ، لإثارة الرؤية، وتعميقها شعوريًّا في النسق الشعريّ، أمَّا ما فعله القبَّاني فهو العكس تماماً، إنَّه أعاد التشكيل المُكَرَّر – كما هو – تكراراً سينمتريًّا، منتظماً، لا يتعدّى اللفظيَّة المبتذلة، والسطحيَّة، والهشاشة، والضحالة الرؤيويَّة، فكل ما أدَّاه التكرار من مزايا أنَّه أثقل كاهل المقطع، برتابته اللفظية التي أدت رطانته المملة إلى التكرار المنفّر، دون أن يأتي هذا المُكَرَّر بجديد، "فالشاعر إذا أخلَّ بكيفيَّة استغلال هذا العنصر الجمالي [التكرار] فإنَّه يسقط عمله الإبداعي في اللفظيَّة المبتذلة، ويضحي التكرار فضلة تدخل ضمن ما أطلق عليه البلاغيون بالزخرفة اللفظية التي تقتل روح الشعر، بدل إغنائه[1]، وهذا ما أنتجه التكرار في المقطع السابق: [وحبُّنَا مُرْتَجَلٌ كما يكونُ الحبُّ في بدايةِ الأفلامْ/ وموتُنَا مُقَرَّرٌ كما يكونُ الموتُ في نهايةِ الأفلامْ]، لكن ينبغي الإشارة إلى: أنَّ القبَّاني قد يكون عَمَدَ إلى هذا التكرار الرتيب عن قصد ودراية، للدلالة على واقعنا الرتيب كذلك، فحالنا لا يأتي بجديد، ومنظورنا السائد للأشياء [هو= هو] مازال مرتجلاً مقرَّراً سلفاً، دلالة على تخلفنا من جهة، وروتينية الحياة المعيشة التي ألفناها فما عدنا لها خلاصاً من جهة ثانية، فعمد إلى هذا التكرار ليس عن عجزٍ كما ذهبنا إلى ذلك من قبل، وإنما عن دراية، وخبرة، بالتركيز على الرؤية، وعكس ما في الباطن على الخارج، أي السطح اللفظي الذي تبدّى بالرطانة اللفظيَّة والابتذال الظاهر للعيان إثر التكرار الرتيب الذي استمر إلى نهاية المقطع.

ونشير كذلك إلى مسبِّبات ضعف المقطع ما أسميناه بـ [الضحالة الرؤيوية]:

---

(1) عبود، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ص 166.

ونقصد بالضحالة الرؤيوية عقم الرؤية، والمنظور الدلاليّ الذي تبثُّه الأنساق الشعريَّة بمعزلٍ عن جماليَّة النسق الشعريّ واستثارته للمقوِّمات، أو البنى الجماليَّة، التي تفجر ينابيع الدلالات، وتدفعها إلى التنامي، والتطور داخل النسق الشعريّ وإن بدا متشعباً، فإنَّ من يملك استثارة الرؤية، والأسلوب الفني الجمالي في التعبير عنها ملك ناصية الشعر، وحقق عناصر الشعريَّة.

إنَّ ما ولّده المقطع السابق من رؤى، ودلالات صريحة مباشرة في التعبير عن مقصوده، أفقد الحركة الشعريَّة بذرة الإيحاء، ولم يعد القارئ يرى ما يستثيره، أو يرفع وتيرة المغامرة، وحبّ الاكتشاف لديه في تتبع الدلالات الهاربة وسط السياق، وكأنَّ القبَّاني قد وضع الملعقة في فم القارئ، فكيف له أن يتدبَّر، ويتأمَّل، ويبحث عن المسببات الماورائية في التشكيلات اللغويَّة إذا كانت من السهولة بمكان ما يجعلها محض انتهاك للقاصي والداني، "فالنصّ الثريّ هو نصُّ الاختلاف، لا نصّ الاتفاق، وهو النصّ العميق لا النصّ السطحي، وهو الذي يقول أكثر مما يتجلَّى في بنيته الظاهرة"(1).

فالقبَّاني اهتمَّ بإيصال الفكرة، وتجذير الرؤية على حساب جماليَّة النسق الشعري، وحيويَّة الإيحاء المنبعثة من صدى الكلمات، وائتلافها نسقياً، فما أراد القبَّاني أن يقوله، على المستوى الدلائلي: "إنَّنا نعيش متذبذبين لا نعرف ما نريد، نسبح في خضّم بحرٍ هائج من التيه والضياع، فلا حربنا حرب ولا سلمنا سلم، فلا نعي حقيقة ما نريد، قراراتنا مرتجلة، وحياتنا مرتجلة، وزواجنا روتيني مقرر، وموتنا

(1) الموسى، خليل، 2000 - قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 51.

مُدبَّر، على طريقة الأفلام. ندخل في جهل البداية، لنخرج إلى موت النهاية، وكأننا دُمَى متحركة لا تعي شعورها وواقعها، وما هو لها وما هو عليها، وهذا ما يقودنا إلى حقيقة مؤكَّدة: أنَّ المبدع حين يضع الفكرة نصب عينيه، وينظم عليها فلا يتعدّى نصّه الإبلاغ إلى الإمتاع، والنصّ الإبلاغي لن يكون نصًّا شعريًّا، ولا أعني بذلك إهمال الرسالة النصّيّة أو المدلول الشعري، بقدر ما أعني أن تكون الفكرة وليدة اللفظ ومنبثقة من جماليَّة المعنى ودهشة المبنى، فالشاعر مهما هندس الفكرة وشذبها، سعياً إلى خلق إمتاعها فلن يدرك غايته، ولن يصبو إلى ما يسعى إليه، فالفكر لا يُخَلِّد الشعر، فما يُخَلّد الشعر – الشعر نفسه – الذي يقتلع شعريته، متشبثاً بروح الاكتشاف، والخلق، والتجلي الإبداعي، ومن لا يملك هذه الروح ليس بشاعر، ولن يستظل بعباءة الشعر الحقيقي مهما شذَّب بالدلالات، وأمعن في تقصّي المعاني، فلن يصل حديقة الشعر الوارفة، بظلالها الممتدة مهما كانت ثمارها يانعة، فالشعر الحقيقي هو الذي يجتذب القاصي والداني بجامع الجمال، والخصوبة، والغواية التي هي رأسمال الشعر الإبداعي الحقيقي بالتأكيد.

3 - الاقتصاد اللغويّ:

إنَّ اللغة قلعة المبدع الحصينة، وهي سياج إبداعه، إنْ لم تكن الإبداعَ كله في حصيلته النهائية، فعن طريق اللغة، يسمو الخطاب الشعري، ويرتقي، "فباللغة يبدأ الشاعر مغامرته، ومن خلالها. ولا أعني اللغة لغة المصالحة مع الأعراف، فتلك لغة عامَّة، مشتركة، لا غواية فيها، ولا مفاجآت. اللغة هنا لغة خاصَّة، تستفِّز الخيال إلى أقصاه، وتمارس انحرافها الجميل عن الطريق المرسوم للأداء اللغويّ منذ قرون. يرفع الشاعر عن بئرِ اللغة غطاءها القديم، فتندلع منها نار شرسة لم

تصدر عنها فيما مضى. طبيعة جديدة، عدوان مع الأداء المنطقي، واعترافٌ من ينابيع غائمة ظلَّت مخبوءة بين أدغال العادة والتكرار، إنها الآن لغة صادمة، تبهج، وتغيظ، وتغوي، بعد أنْ أضفت عليها نار المخيّلة طلاقة وحشيَّة خاطفة، وحيويَّة خاصَّة، هي حيويَّة المجاز وشمائله التي تنفتح على الصورة، والمفاجآت، واللعب البهيج"[(1)]، فاللغة الشعريَّة لغة مجازفة، وما أجمل المجازفة عندما تكون مستجيبة إلى دافع قصيٍّ، "إننا في افتتاننا بهذه اللغة، نستجيب إلى دافع قصيّ مُشَتَّت في الروح، أو نزعة بدائيَّة خامدة، أيقظتها هذه اللغة فجأة، فإذا بأرواحنا تنتصر على اشتراطاتها الماديَّة المحدودة. تنتصر على شيخوختها المبكرة، وكدرها المؤقت.. وحين ننتصر، بهذه اللغة على انكسارنا، وصدئنا اللذيذ فإننا نلتقي، فجأة، بحلمٍ أضعناه، بطفولةٍ غادرناها رغماً عنا، بتلك الآبار الفوَّارة بالنشوة، والبراءة، نلتقي بأنفسنا، من جديد، أطفالاً مَكْسُوِّين بالغيم والحريَّة، ونسيم المراعي"[(2)].

وبلاغة الشاعر تكمن في اقتصاده اللغويّ، وإصابته المعنى باليسير من اللفظ، ولذا، فهي تتعالى بهذا الاقتصاد عن لغة الواقع (لغة الابتذال اليومي) – على حد تعبير أدونيس – إذْ يقول: "اللغة الشعريَّة تستمِّدُ طاقتها الإيحائيَّة، وحقيقتها من تعاليها، أي من كونها تتجاوز الواقع، أو بتعبير أدقّ، من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع، إن معناه كله هو في رفضها الزمن المباشر، هو في هذا الاستباق الموحي"[(3)]. وهنا، قد يقول قائل: إنَّك تعاملت مع قصيدة (هوامش على

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة فأين الأشجار، دار أزمنة، عمان، الأردن، ط 1، ص 62 - 63.
(2) المرجع نفسه، ص 63.
(3) أدونيس، 2005 - زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط 6، ص 211.

دفتر الهزيمة 1991) بوصفها خطاباً سياسيًّا إبلاغيًّا، مُوَجَّهاً لا خطاباً شعريًّا؟!
فكيف في ظلّ هذا الاختلاف في المنظور النقدي تتحدّث عن خصوصيَّة الاقتصاد اللغوي، وبلاغة الجملة التي هي من خصائص اللغة الشعريَّة، وليست من خصائص الخطابات الأخرى؟!

نجيب السائل ببساطة شديدة: إننا نتعامل مع لغة النصّ القبَّاني بوصفه خطاباً إبداعيًّا، حتى وإنْ أخرجناه عن نطاق الجماليَّة الإبداعيَّة، فليس الإبداع على سويَّة واحدة، فكما أنَّ للقصائد الشعريَّة سويَّة متفاوتة في الإبداع تختلف من قصيدة لأخرى سموقاً وشاعريَّة فإنَّ للمبدع مستويات من الإحساس الشعريّ قد يرتقي كذلك، وقد يهبط، ما يهمنا أنَّ القباني قد هبط بسويَّة هذه القصيدة إلى مستوى أقل بكثير من مستواه الإبداعيّ الحقيقي، وما دراسة هذه الخصائص الأسلوبيَّة إلّا دليل اعتراف أكيد منَّا على شعريَّة القبَّاني، هذه الشعريَّة التي لا يمكن أن ينكرها إلّا من يجهل قيمة الكلم، ووقع البيان الساحر.

وقبل دراسة سمات الاقتصاد اللغويّ في هذه القصيدة، لابُدَّ من توضيح مقصودنا بالاقتصاد اللغويّ الذي نعني به: إصابة الدلالات العميقة بالجزء اليسير من اللفظ، وعلى هذا: "ليست اللغة الشعريَّة وفي أبسط صورها، إلّا نتيجة التلازم الحاصل بين الشعر واللغة. لدرجة لا يمكن معها تصوُّر ماهية الشعر إلّا من خلال ماهية اللغة، وذلك لأنَّ الشعر لغة أصيلة تعمل على إرساء أسس كينونتنا بحسب تعبير مارتن هيدجر"[(1)]، ولمَّا كان الاقتصاد اللغويّ سمة النصوص

---

(1) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، ص 14.

الإبداعية البليغة فإنَّ القبَّاني استطاع أن يعتمد هذه التقنية في تركيز الرؤية، وإصابة المغزى الدلالي، بعمق وتكثيف شعوري، كما في المقطع التالي:

"لَمْ نَنْتَصِرْ يَوْماً على ذُبَابَةٍ

لكنَّها... تِجَارَةُ الأَوهامْ..

فَخَالِدٌ، وطارِقٌ، وحَمْزَة،

وعقبةُ بن نَافِعٍ،

والزيرُ، والقَعْقَاعُ، والصَّمْصَامْ

مُكَدَّسُونَ كُلُّهمْ

في عُلَبِ الأَقْلامْ"[1].

إنَّ البلاغة كامنة في إصابة الرؤية، بأسلوب تعرّويّ دقيق، فالقبَّاني اعتمد الأسلوب التعرّوي الكاشف، عبر تكديس الأسماء، حيث أراد أن يوجِّه رسالته النصّيّة إلى القارئ قائلاً: إنَّ جميع انتصاراتنا وبطولاتنا أصبحت صوراً تكريَّة لزمنٍ ولّى ولم يعد.. فما انتصاراتنا سوى خدع سينمائيَّة، أو أوهامٍ لحقائق مقلوبة، وانتصارات لم تتحقق... فكيف تأتي الانتصارات، ونحن غير قادرين على دحر ذبابة، فما أصحاب هذه الأسماء [خالد، وطارق، وحمزة، وعقبة بن نافع، والزير، والقعقاع، والصمصام]، سوى أبطالٍ لأفلامٍ سينمائيَّة، يحملون قدرات خارقة، وهم – في الحقيقة – لا يملكون منطق القوة، والدليل على ذلك أنهم أصحاب خدع سينمائيَّة تنطوي في حقيقتها على مجرد أوهامٍ لا تمتُّ إلى الحقائق بصلة. وهنا نصل إلى حقيقة تكاد تشمل كتابات القبَّاني الشعريّة وهي: أنَّ القبَّاني كان مدركاً

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 502.

تماماً أنَّ الخطاب الشعريّ المُوَجَّه توجيهاً سياسيًّا ينبغي أن يكون مؤثراً، وأن يوخز كالحراب، شأنه في ذلك شأن السيف في مضائه، وحِدَّتِه لذلك، فإنَّ انشغال القبَّاني بالطعن الدلاليّ عبر الكلمات الجارحة المؤثرة، دفعه إلى عدم المبالاة بالقول الشعريّ كبنية جماليَّة بقدر تركيزه على مدلول الكلمة الجارحة، وشدَّة وقعها، ومضائها، ورشاقتها، وأسلوبها التعرّوي الكاشف، وقوة تأثيرها على المتلقي، للانجذاب شعوريًّا إلى البعد الدلاليّ لهذه الكلمات بمعزلٍ عن إيقاعها الجماليّ الأسلوبي المبتكر الذي افتقدته في الكثير من مساقات القصيدة، ودليلنا على ذلك المقطع التالي:

"**هزيمةٌ...**

وراءَها هزيمةٌ

وراءَها هزيمةٌ

كيفَ لنا أنْ نربحَ الحربَ..

إذا كانَ الذين مَثَّلوا

وصَوَّروا

وأخْرَجوا

تَعَلَّموا القتالَ في وزارةِ الإعلامْ؟؟"[1]

إنَّ هذا المقبوس يخلو من أيَّة صورة، أو مُرَكَّب مجازيّ شائق، إذْ إنَّ كلّ ما يَتَضَمَّنه لا يقع تحت مجسَّة التأويل، لأنَّه قول دلائلي مباشر، وكلام دافق صريح أشبه ما يكون برسالة مُوَجَّهة إلى قارئ بسيط يعي منطوق القول دون حاجةٍ إلى

(1) المصدر نفسه، ج6، ص 503.

طول إمعانٍ وتدبرٍ في منطوق اللفظ، لأنَّ مدلوله المباشر لا يستدعي أيَّة وقفة تأمليَّة، أو استرجاعاً ذهنيّاً لمركب تشكيليّ أو استعاريّ مثير، لأنَّه – بصريح العبارة – يخلو من كل ما هو إيحائيّ أو شعريّ، وهذا يدلنا على أنَّ القبَّاني عندما يخرج ذاته من دائرة القول الشعريّ، أي حين يتجرد عما هو ذاتي إلى ما هو موضوعيّ، تضعف حدّة الجماليَّة في قصائده، لدرجة أنَّها تتقلص كليًّا في سياق قصائده، وهذا ما نلحظه في قصائده السياسيَّة، فالذاتي هو ما يفجر شعريَّة القول الشعريّ لديه، لا الموضوعيّ، "لأنَّ الشعر – بالأساس – فعلٌ ذاتيّ بامتياز، فضاؤه الذات، والرؤى التي يُطْلقُهَا، إنَّما تنطلق من الذات بعد استلامها واستلهامها إشارات الواقع، ليكون الفنّ نتاج هذا التفاعل الخلاَّق بين الذات وواقعها، وبين الذات وظروفها، إذْ ترشح الرؤيا الشعريَّة المُحرِّكة تلك الإشارات عبر آليَّاتها الفذَّة، لتشكِّل الموهبة المثقفة وما ستؤول إليه التجربة من بنى فنيَّة، ولذلك، فإنَّ زراعة البذور الموضوعيَّة معرفيَّة كانت أم وطنية أم إنسانيَّة ستؤدي إلى أجمل النتائج إنْ كان تلقّي الإشارات سليماً"[1].

إنَّ ما فعله القبَّاني هو إيقاظ الوعي الوجوديّ، عبر إثارة الإدانة، وتعزيز إيقاع السخرية الجارحة، لأدلجة التشكيلات اللغويَّة، بمثيرات المدلول بعيداً عن حيِّز الدال في مساره النصيّ الجماليّ، وإنَّ اعتماد القبَّاني الاقتصاد اللغويّ في التشكيل المقطعي، لدليل أكيد على محاولته خلق التوقيعات الداليَّة الجارحة التي تُعَرِّي الموقف بالانفعال الحاد، والإفصاح المباشر الصريح، وللتدليل على ذلك سنأخذ التوقيعات التشكيليَّة المقتصدة في المقاطع التالية، لأنَّها موجَّهة بمسار

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، ص 53.

دلائلي واحد، وأسلوب كشفي مباشر، على نحو ما نلحظه في قوله:

"**في كلِّ عشرينَ سَنَـهْ..**

يأتي إلينا رَجُلٌ مُسَلَّحٌ

ليذبحَ الوحدةَ في سريرها

ويُجْهِضَ الأحلام

* * *

في كلِّ عشرينَ سَنَـهْ..

يأتي إلينا حاكمٌ بأمرِهِ

ليحبسَ السماءَ في قارورةٍ

ويأخذَ الشمسَ إلى منصَّةِ الإعدام.

* * *

في كلِّ عشرينَ سَنَـهْ..

يأتي إلينا نرجسيٌّ عاشقٌ لذاته

لِيَدَّعي بأنَّهُ المهديُّ، والمُنْقِذُ،

والنقيُّ، والتقيُّ، والقويُّ،

والواحدُ، والخالدُ،

والحكيمُ، والعليمُ، والقدِّيسُ،

والإمامْ...

في كلِّ عشرينَ سَنَـهْ..

يأتي إلينا رجلٌ مُقَامِرٌ

لِيَرْهَنَ البلادَ، والعبادَ، والتراثَ،

والشروقَ، والغروب،

والأشجارَ والثمارَ

والذكورَ، والإناثَ،

والأمواجَ والبحرَ،

على طاولةِ القِمَارْ

* * *

في كلِّ عشرينَ سَنَهْ..

يأتي إلينا رجلٌ مُعَقَّدٌ

يحملُ في جُيُوبِهِ أصابعَ"[1]**.**

قبل الدخول في معمعة التشكيل المقصديّ للتوقيعات الشعريَّة السابقة، لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ الاقتصاد اللغويّ هو سمة ملازمة للأسلوب التشكيلي الذي يعتمده القبَّاني في خطاباته الشعريَّة الموجَّهة توجهاً سياسيًّا، لأنَّ القبَّاني يعلم أنَّ وقع الدلالة في إيجازها، وإصابتها مرمى الرؤية القادحة التي تصيب مكمنها الإثاري بأقل ملفوظ ممكن، وأبعد مدلول، هو ما يعزِّز إثارتها واقتصادها، وبعدها التأثيري الموحي.

"فالإيجاز، في بنائيَّة القصيدة الحديثة، ليس (قصرها)، بل ومضها، وإيقاعها السريع، واكتفاءَها بذاتها في مقطع، في أسطر، ربَّما في كلمات، في دفقة، ولكن باكتمال معنًى... في معماريَّة تامَّة. إنَّه عنصر تميَّز – أيضاً – بإيقاعه السريع،

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 504 - 507.

وإشـاراته البرقيَّـة، وتنـوّع أغراضـه، بمـا يُعَـوِّض عـن "الإطالـة"، و"المـدّ" والـروح الباروكي"[1]، ومن هنا، فالاقتصاد اللغويّ عنصرٌ أساسيٌّ في بلاغة الجملة وبنائية القـول الشـعريّ، والسـؤال المطـروح الآن، مـا مـدى فاعليَّـة الاقتصـاد اللغـويّ فـي التوقيعات السابقة؟! وهل حققت شروط الإبلاغ والعمق والتأثير؟!

إنَّ هـذه التوقيعـات الشـعريَّة استهلها الشـاعر اسـتهلالاً موحياً موحـداً، بجمـع شتات الرؤية بمنظور دلائلـي مشترك، وهو [تكرار شبه الجملـة] مـع الفعل يـأتي... كما في الاستهلالات الموقَّعة التالية:

1- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا رجلٌ مُسَلَّح]

2- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا حاكمٌ بأمره]

3- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا نرجسيٌّ عاشقٌ لذاتِهِ]

4- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا رجلٌ مقامِرٌ]

5- [في كلِّ عشرينَ سنة... يأتي إلينا رجلٌ مَعَقَّدٌ]

والتكـرار – كمـا هـو معـروف – خاصـيَّة بنائيَّـة تتعـدَّى دورهـا الـوظيفي الـذي يتمثّـل فـي ربـط الأنسـاق اللغويَّـة، إلـى الـربط المقطعـي، ليشـكل لحمـة نصـيَّة فـي مستواها الشعوريّ العاطفيّ، بوصفه: "خاصيَّة لغويَّة، أضحت في الشعر المعاصر عاطفة مشحونة بالإيحـاء والتوتر فـي نسقها العلائقي الذي يوفِّره السياق الشعريّ، أمَّـا علـى المسـتوى الـدلاليّ والنفسـيّ فيـؤدي التكـرار وظيفـة تعبيريَّـة وإيحائيَّـة فـي النصّ، من خلال سيطرة فكرة العنصر المُكَرَّر على فكر الشاعر"[2]، وهنا، حقَّق

---

(1) الجزائري، محمد، 1999 - آلة الكلام النقدية (دراسة شعريَّة)، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ص 175.
(2) عبود، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربية المعاصرة، ص 167.

التكرار الاستهلاليّ اللُّزوميّ في المقاطع السابقة جميعها، تآلف الوحدات النصيَّة وانسجامها، لكن لم يأتِ مقوّماً فاعلاً بوصفه عنصراً بنائيًّا ذات مقوّم جماليّ، يستثير النصّ، ويحقق جماليَّة الرؤية، وإنَّما جاء كاشفاً عن الواقع المرير الذي تعيشه الشعوب العربيَّة في ظلِّ غطرسة حكَّامها، ونرجسيَّتهم وظلمهم، والشيء الظاهر للعيان أنَّ المقاطع جميعها جاءت متلاحمة الاستهلالات، مكثفة الدلالات، في الفواصل الختاميَّة، لتؤكِّد التلاحم بين المقاطع من جهة، وضمن الإطار المقطعي عبر استهلالها وختامها من جهة ثانية، وهذا ما نلحظه في الفواصل التالية:

1- [يجهضُ الأحلام]

2- [ويأخذ الشمس إلى منصَّة الإعدام]

3- [ليدَّعي بأنَّه المهدي... والإمام]

4- [ليرهن البلاد... على طاولة القمار]

5- [يحملُ في جيوبه أصابع]

إنَّ الملاحظ أنَّ هذه القفلات جميعها أتت مؤسَّسة على حقل دلائليّ واحد، هو حقل [التسلط/ والغطرسة/ والجبروت]،وهذه الدلالات تعكس حجم الانتهاكات التي يمارسها الحُكَّام على شعوبهم المستضعفة، وبهذا، أسهمت تقنيَّة التكرار في تعضيد التلاحم داخل الإطار المقطعي من جهة، وبين المقاطع عبر تأسيس رؤيتها العميقة من جهة ثانية، وعلى هذا أكَّدت وحدة المنظور، مساهمة في تلاحم النصّ كوحدة نصيَّة منسجمة تؤكِّد اقتصادها اللغويّ، وإصابتها لمدلولها الانفعالي التقريعي الساخر، وما نريد تأكيده في هذا المقام، أنَّ القبَّاني لم يُفَعِّل منطوقه

الشعريّ السياسيّ بالصور الحسَّاسَّة الدافقة التي تستثير القارئ، وتشعل الرؤية المبثوثة، لتحمل محمولاً جماليًّا مضافاً إلى محمولها الدلاليّ، فهو بتنازله عن هذا المقوِّم الجمالي تنازل عن شعريّتها، "ولا شكَّ أننا، جميعاً، لا نريد للقصيدة أنْ تتنازل عن شعريَّتها الكثيفة الموقَّدة لصالح المحمول الوثائقي، لا نريد للجماليّ أنْ ينحني لتمرَّ فوقه عربات اللحظة الظرفيَّة بضجيجها العالي الذي يخنق الروح، ويُطْفِئُ همس الجوارح وإيقاعها الحيّ. لا نريد للنصّ الشعريّ مصيراً كهذا، ولكننا، من جانبٍ آخر، لا نريده أنْ يكون كتلة صمَّاء، لا يتخلَّلها هواء الحياة، وحجراً محروقاً لا تجرحه ريح، ولا يوقظه حلم، أو ذكرى"[1].

4- الانبثاقة الدلائليَّة المحكمة:

إنَّ الشاعر عندما ينشغل بالانبثاقة الدلائليَّة المحكمة التي تومض بمدلولها الرصين، فإنَّ وقعها الدلاليّ ينعكس على ذات المتلقي إثارة، وبهجة، وسروراً من جرَّاء الإحكام الدلالي الذي يضفي على التوقيعة الشعريَّة، أصالة في الرؤية، ومضاعفة دلاليَّة مزوَّدة بطاقة الإدراك، وعمق التأمُّل، وإنَّ القبَّاني بانبثاقاته الدلائليَّة المحكمة يَتَبَنَّى قيماً دلائليَّة بقدر ما فيها من انشغال حول صيرورة الرؤية وبثها للقارئ بإثارة وإحكام، بقدر ما فيها من إثارة قادرة على أن تستثير المعطى اللغويّ وتقترب من مدلول القارئ بسلاسة الجمل ورشاقتها واقتصادها اللغويّ، فالقبَّاني في انبثاقاته الدلائليَّة لا يتوقف حدَّ الإصابة الدلاليَّة لجوهر الرؤية ومحور ارتكازها، وإنما يضاعف مجهوده في التقاط ما يثير المتلقي لا بالتعقيد والانزياح اللغويّ، وإنَّما بالبساطة المدلوليَّة اللّامتوقعة بهذا الإحكام الدلالي في تأطير الفكرة،

---

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2010 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 29.

والميل بها إلى الإقناع والإمتاع، وإن بدا قالبها اللغويّ متداولاً أو بسيطاً أو ساذجاً أحياناً، وهذا ما نلحظه في المقطعين التاليين:

"ليسَ جديداً خوفنا

فالخوفُ كانَ دائماً صديقنا

من يومِ كُنَّا نُطْفَةً

في داخلِ الأرحامْ...

* * *

هل النظامُ، في الأساس، قاتلٌ؟!

أم نحنُ مسؤولونَ

عن صناعةِ النظامْ؟"[1].

قبل أنْ نخوض غمار هذا المقبوس، نؤكِّد: أنَّ اشتغال القبَّاني على المضامين في قصائده السياسيَّة خصوصاً، يؤكِّد وعيه بالمتغيِّرات الدلاليَّة، فالشعريَّة – من منظورنا الاستقرائي لرؤية القبَّاني – ليست تجاذباً لغويًّا بقالب مموسق، وإنَّما بما تزخر به من وعي وتأمُّل وإدراك في تطوير هذه البنية لتكوين رديفة الشكل اللغويّ المنزاح في تحقيقها غايتها الشعريَّة، وإنَّ الاشتغال على الجانب الدلائليّ، ليكون ركيزة الشعريَّة لهو منزلق جدٌّ خطير في التشكيل اللغويّ، لأنَّه في مرحلة من مراحله سيوقع الشاعر في التسطيح اللغويّ والعقم الجماليّ إزاء حالة التركيز المطلق على الثقل الفكري/ والرجاحة الذهنيَّة، وإنَّ هذا التوجه بمقدار ما فيه من مغايرة واختلاف ومتعة بمقدار ما فيه من مجازفة قد تؤدي بشعريَّة

(1) قبّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 508 - 509.

الشاعر إلى الحضيض، وتقتل بذرته الإبداعيَّة، وحين لا يُعَبِّر الشعراء بالصور فإنَّهم سينزلقون – بالتأكيد – إلى خطر التعبير النثري الجاف، حيث يجري التأكيد على أدوات الاستفهام، والتنبيه، والإشارة، والنداء، فضلاً عن أفعال الأمر، والنهي، وهي أدوات تحول دون توفير حالة من الإثارة، التي تكسب الموضوعات قدرة على الإشراق الفكري، والتأثير الحسي الدافق"[1].

وبالعودة إلى نسق المقطعين، نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد الخفوت الشعريّ، إنْ جاز التعبير، والمقصود بالخفوت الشعريّ تخفيف وتيرة الحدة الانفعاليَّة في التركيب، سعياً لإحكام الفكرة، والارتقاء بالشعريَّة الدلائليَّة من حيِّز الصعود اللفظي الحاد، إلى حيِّز الخفوت أو الهبوط، للمحاججة الذهنية، والإقناع، فالقبَّاني لم يُفاجِئ القارئ بهذا الخفوت إطلاقاً، لأنَّه جاء مصوغاً دلائليًّا بإحكام لإصابة الفكرة، وتعزيزها ذهنيًّا قبل أن تجوب القلب والمشاعر، لتأتي محاججتها من وقعها الدلاليّ ومغزاها القائل: بأنَّ الخوف قد ألفناه حتى غدا خلنا الوفيّ منذ أن تشكَّلت صورنا في الأرحام، إنَّ هذه الفكرة يعيها القارئ بحذافيرها دونما حاجة إلى التدبر والتأويل، ولعلَّ إحكامها يأتي من إقناعها، وبساطة مدلولها الذي يتسرَّب إلى ذهن القارئ العادي، دونما أي إشكال أو تعقيد، والأمر ذاته ينطبق على المقطع الثاني الذي اعتمد فيه الشاعر أسلوب الاستفهام الإنكاريّ، وهذا الاستفهام الإنكاري – الاحتجاجي جاء ذروة في الهيجان، والحدة في التعبير عن ثورته الغاضبة على الأنظمة الظالمة التي تعتمد شتّى أشكال القتل، والإجرام، للإبقاء على سطوتها وسلطتها، فإحكام الدلالة يعد مرتكز الشاعر الدلائليّ في خلق هذا التلاحم، والوئام

(1) ستار، عبد الله، 2010 - إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار رند، دمشق، ط 1، ص 186.

التناوبي بين إيقاعي [الخفوت (طغيان الذهنيَّة/ والمحاججة العقليَّة)/ والارتفاع (طغيان الانفعال/ والغضب/ والهيجان العاطفي]، لخلق الانبثاقة الدلائليَّة المحكمة في التعبير عن جانب الصراع والاحتجاج الداخلي من جهة، وارتداده إلى السطح اللغويّ، رداً لحركة الداخل من جهة ثانية، وهذا التساؤل الإنكاريّ لم يبعث الحركة الدلاليَّة فحسب، وإنَّما شكَّل قلقلة داخليَّة وزوغاناً شعوريًّا، مردُّه تأنيب الذات والذوات الأخرى، تأكيداً لدورها السلبي في دعم مثل هذه الأنظمة التي أسَّست مجدها على هشاشة الآخرين، وتقزمهم، إنَّ منطوق السؤال الإنكاري لم يخلق قيمة جماليَّة بوصفه ذات بنية دلائليَّة عميقة، وإنَّما خلق رجرجة إيحائيَّة، تعكس ثورته على الذات والآخر، من منطوق نقدي ساخر وجارح في الآن ذاته.

وتزداد درجة الانبثاقات الدلائليَّة إحكاماً عندما تتضافر هذه الانبثاقات في تعزيز رؤية محدَّدة، تتمركز حولها الأنساق الدلائليَّة الأخرى، لخلق المكاشفة النصيَّة الفاعلة في التقاط الفكرة، وإصابة جوهرها الدلائليّ العميق، والقبَّاني يميل – دائماً – إلى الاقتصاد اللغويّ في أدلجة الأنساق اللغويَّة، لتخلق مشروعيَّة منطوقها بما تدلُّ عليه من ركائز دلائليَّة، تخلق إمكاناتها من محمولها الدلالي المحكم، كما في المقاطع التاليَّة:

"إنْ رَضيَ الكاتبُ أنْ يكونَ مرَّةً

دَجَاجةً.

تُعَاشِرُ الديوك.. أو تبيضُ... أو تنامْ...

فاقرأْ على الكتابةِ السلامْ...

* * *

للأدباءِ عندنا نقابةٌ رسميَّةٌ

تُشْبِهُ في تشكيلِها

نقابةَ الأغنامْ...

* * *

ثَمَّ ملوكٌ أكلوا نساءَهم

في سالفِ الأيَّامْ

لكنَّما الملوكُ في بلادنا

تَعَوَّدوا أن يأكلوا الأقلام...

* * *

ماتَ ابن خلدون الذي نَعْرِفُهُ

وأصبحَ التاريخُ في أعماقِنَا

إشارة استفهام"[1].

قبل الدخول إلى أُتون التحليل النصّيّ نشير إلى قضيةً بغاية، وهي أنَّ الوعي الثوريّ لقيمة الكلمة التي يشتغل عليه القبَّاني تجعله في معركة حقيقيَّة مع اللغة، بوصفها [أداةً للتعبير، وطريقة في استضاءة الوعي الثوري عبر نسق الكلمات]، ومع الذات، بوصفها [مكمن الشعور القلق المتصدِّع الذي يبعث المرارة، والشكوى، والغيظ، والتوتر]، وهذا الصراع ألقى على كاهله الشعريّ في قصائده السياسيَّة – تحذيراً – عبئاً مضاعفاً، إذْ على اللغة أن تكون بسيطة في دلالاتها، لإيصال مقصودها بسهولة ويسر إلى القارئ، وأن لا تهبط إلى مستوى النثريَّة الباهتة التي

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 510 - 513.

تؤدي بها إلى الهلاك، والاضمحلال، والهشاشة المتدنية، لهذا، كان على القبَّاني أن يستعين بهذه الطاقة الإبداعيَّة – لديه – في إشعال النسق الشعريّ وهجاً دلاليًّا يُعَبِّر عن الزخم الشعوري الانفعالي الصاخب في قرارة ذاته الجريحة المتصدِّعة بالأسى الشعوريّ الجارح، من جهة، وعليه أن يدجج لغته الشعريَّة بشهوة إيقاظ الوعيّ، ليس لملامسة الجرح الذي يعتصر كيان أمتنا العربيَّة فحسب، وإنما لوضعنا أمام حقائق الأشياء برمّتها، منفعلين وفاعلين في عملية التغيير وتقرير المصير، من جهة ثانية، فالقصيدة – التي نحن بصدد دراستها – تهيئنا لاستقبال رؤيتها عبر إيقاعين متماوجين: إيقاع التنديد، والتقريع، الانفعالي الحاد، وإيقاع المحاججة الذهنية، بالأدلة الدامغة على سبب هذه الهزائم، والنكسات التي أصابت أمتنا العربيَّة، ويقع في مقدمتها الجهل واللّاوعي بقضايانا المصيريَّة، وبين هذين الإيقاعين: [الارتفاع الانفعالي الحاد الصاخب في التقريع والتنديد]، و[الخفوت عبر المحاججة الذهنية في كشف الحقائق وتعريتها]، تتقدم هذه القصيدة صوب نهايتها، لتؤكِّد سيرورتها الدلائليَّة ومسارها النصّيّ الدلائليّ المحفز شعريًّا إلى نهايتها.

وإنَّنا – في تتبعنا للمسار الدلائليّ للمقبوسات السابقة – نلحظ رؤيتها المحكمة، ودلائليتها الموخزة المُوجعة، التي تجعل وقعها الدلائليّ يصيب جوهر الرؤية، ومكمن حساسيتها الثوريَّة في الإدانة، والاحتجاج، والسخرية، والتقريع، فالمضمون التعبيريّ – في المقبوس الأول – يولِّد شحنات انفعاليَّة، تتأتَّى من الدور السلبي لاستكانة الأديب، أو الكاتب، فهم السياط اللّاذعة التي تُعَرِّي، وتندِّد، وتشجب، فكيف يمكن للكتاب أن يرتضي تدجينه كالدجاجة، فإذا ما تحقق

ذلك فقدت الكتابة قيمتها ودورها في إيقاظ الوعي، وتثوير الكلمة، ومن هنا، فإنَّ التركيز على الانبثاقة الدلائليَّة المحكمة هو المولِّد الرئيس لحركتها الإثاريَّة، وتحفيزها الدلائلي الجماليّ الذي تولده في النسق الشعريّ.

وما يثيره القبَّاني من رؤىً ودلالات احتجاجيَّة في انبثاقاته الدلائليَّة المحكمة يؤكِّد أن الشعر – لديه – ليس ممارسة لغويَّة، بقدر ما هو إحكام دلائلي، وكشف منطقي لحركة الدلالات، في تناميها الشعوريّ، وترسيمها العلائقيّ الذهنيّ: "إذا كان الشعرُ نشاطاً فوق المنطق، لبيان حقيقة الأشياء، فإنَّ الشعر الواقعي بالمعنى الحرفي للكلمة، كان تصويراً خارجيًّا لحركة الواقع، التي تعني – فعلاً – يلامس سطح المرئيات، ولا يصل إلى مكنونها الداخلي، وهذا التصور بعيد عن جوهر الأشياء، ولا يوصل على فمك أسرارها الخفيَّة"[1].

إنَّ القبَّاني لم يؤسِّس – في انبثاقاته الدلائليَّة المحكمة – منطوقة الشعري السياسي على منطقية الأشياء ومحاكمتها، بقدر ما أسَّسها على التحفيز الشعوريّ، لكشف الوعي، وإدراك الرؤى الحقيقيَّة لحيثيات ما يجري في واقعنا العربي المأزوم، بإيقاعي المكاشفة، والتعرية، والنقد الممض اللّاذع الذي يصيب مكمن الرؤية وجوهرها، لا سطحها الخارجي، وهذا الأسلوب هو ما نلحظه في المقبوسات الأخرى، إذْ إنَّ لفظة [الأغنام] أدَّت في التوقيعة المقطعيَّة الثانية دوراً دلائليًّا مدهشاً في تبيان الوضع الحقيقي الفاسد الذي يشغله أدباء السلطة، فبدلاً من أن يقوموا بدور إيجابي تحفيزيّ مهم في توعية الناس إلى قضاياهم المصيريَّة، والاستسلام في نفوس مواطنيهم، لخدمة السلطات السياسيَّة، وأنظمتها القمعيَّة، وقد جاءت

(1) ستار، عبد الله، 2010 إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 174.

القفلة المقطعيَّة في التشكيلة اللغويَّة التالية [نقابة الأغنام] بغاية الإحكام الدلائلي في تبيان الوضعي التسييسي الراهن، ولذا، لعبت هذه التوقيعة دورها التحفيزي بنقدها اللّاذع، وإصابتها مكمن الرؤية في أداء وظيفتها الثورية، التي تشعل النسق دلائليًّا من خلال إحكام رؤيته، ودمغها بالشرعيَّة والإقناع.

وهذا القول ينطبق – كذلك – على التوقيعة الثالثة، حيث أدَّت الاستعارة دوراً دلائليًّا عميقاً في إصابة جوهر الرؤية، ومكنونها الشعوريّ، بقوله: [تعَّودوا أنْ يأكلوا الأقلام]، وهذه العبارة تدلُّ على مقصودها بذاتها، إذْ إنَّ الأسلوب السلطويّ للحكام الفاسدين يختلف في أشكاله، لكن إفرازاته النهائيَّة واحدة، ومؤداها واحد يُفضي إلى كبت الأفواه، وسلب الحقوق، فكما أنَّ للملوك الظَّلَمَةِ طرائقهم التعسفية الظالمة قديماً، فإنَّ للحكَّام الظالمين طرائقهم، وأساليبهم في واقعنا الراهن من خلال ما يمارسونه من ضغط على الكتَّاب، لاستئصال الحريَّة من جذورها، وتجميد العقول، وتكريس مظاهر الجهل، والتخلف، واللّاوعي إزاء كل ما يحدث من تسلط، وظلم، وقهر، فيأخذونه واقعاً حميماً لا مفرَّ منه، إنَّ هذه التوقيعة على ما فيها من اختزال أدَّت دورها الدلائليّ بإحكام، وكأنَّها صرخة احتجاج مدويَّة يعي حدَّتها، وصداها في إيقاظ الوعي الثوري، وعلى هذا، تأتي التوقيعة الرابعة لتؤكِّد تلاحمها الدلائلي مع ما سبقها مُشَكِّلةً نسقها التحفيزي العميق على جملة واحدة تقريباً: [ماتَ التاريخُ الذي نعرفُهُ وأصبح التاريخُ في أعماقنا إشارة استفهام!!].

إنَّ هذه الجملة التوقيعيَّة أدَّت دورها بمدلول المسمى [ابن خلدون]، الذي يرمز به إلى التاريخ العربي المشرق، وما موته إلّا دلالة على موت تاريخنا وفكرنا، وعقم ما يحتويه تاريخنا المعاصر من زيفٍ وتدنيس، فالتاريخ قد مات، والفكر قد

عقم وتحجَّر، ولم يبق منه إلّا ما يذهل، ويثير الاستغراب، ومن هنا، نلحظ أنَّ دلائليَّة التوقيعات السابقة تخفي وعياً ثوريًّا كاشفاً بعمق، عن مقصوده، متجاوزاً سطحيَّة اللغة إلى مدلولاتها العميقة التي تنطوي على وعي فكري ثوري عميق، بانكشافات دلائليَّة عميقة، مستقطبة جوهر الفكرة ومدلولها اللّاذع المدوي في آن.

وهكذا، يبدو لنا أنَّ القبَّاني قد خطَّ مساراً دلائليًّا محكماً لقصيدته بتماسك دلائلي وثيق، كلّ دلالة تشدُّ الأخرى في نسقها، مستتبعة إحكامها في القفلة المقطعيَّة التي تأتي بإيقاع تقفوي واحد، يزيد المضامين المقطعيَّة حكمة ودلالة رؤيوية عميقة، وإنْ تفرَّعت إلى مقاطع فهي في كليتها تبثّ مخزونها الدلائليّ، بوحدة داليَّة تؤكِّد الوعي المطلق في تشكيلها ومقصودها في آن، وهذا يَدلُّنا على أنَّ القبَّاني يملك مستجدات الوعي الثوريّ كلها من حراكها الداليّ وكشفها المدلوليّ عن مُسَبِّبات هذه الهزائم، والانكسارات المتتالية، بأسلوب يميل إلى النقد اللّاذع، والتجريح، والتقريع، والتنديد، بصدى صوتي انفعالي حاد حيناً، وخفوت صوتي هادئ حيناً آخر، فيه الكثير من أساليب المحاججة اللغويَّة، والتحليل الذهني لمحاكمة الأشياء، وبث الأمور على حقيقتها، وهو – بذلك – يؤكِّد ارتباط الصوت بالمعنى، في تكثيف حدَّة وقع كلمة في نسقها الشعريّ، لتؤدي دورها العلائقي الجديد بإحكام دلائلي نسقي مقنع.

5 - علائقيَّة التوتير النسقي:

إنَّ لغة الشعر لغة توترات، وانزياحات، وقلقلة، وخلخلة ومباغتات، وكتلة مفارقات، لا لغة مؤتلفات ومتضافرات، ومتجانسات مؤدلجة، لحراكها الصوتيّ، وتخليقها الإيقاعي، بوصفها لغة إبداع لا لغة براهين ويقينيات، ومادامت اللغة

الشعريَّة من طبيعتها الخلق، والابتكار عبر طرائق تشكيليَّة مبتكرة، فمن وظيفتها الشعريَّة توتير الرؤية، وكشف جوهرها الوجودي العميق، ببوحها عن المخزون الباطني، وكشفها الماورائي العميق عما يغور في باطن الذات من متناقضات، واحتدامات، وتوترات، ومصطرعات داخلية، "لأنَّ اللغة الشعريَّة لا تُعَدُّ من وظائفها تسجيل اليقين ولا البوح بمغزى، فالإخبار واليقين من مسلمات اللغة المعياريَّة ومقاصدها المهمة"[1]، وهذا يؤكِّد لنا أن لغة الشعر "تُخْبِر" أو "تتواصل" بطريقة مختلفة أكثر عمقاً بعد تحقيق أكبر قدر من الإثارة، والتكثيف الجمالي، لأنها تسعى – باستمرار – إلى تحفيز علاماتها اللغويَّة، مادامت معانيها لا توجد على خطّ كلماتها، الشيء الذي يجعل من الدال اللغويُّ ممثلاً للمدلول أكثر مما يدلّ عليه، وبهذا، تتوارى الدلالة المطابقة أمام بروز الدلالة الإيحائيَّة[2].

والشاعر يسهم – لا شعوريًّا – في توتير اللغة، بوصفها انعكاساً لا شعوريًّا دافقاً عمَّا يجول في خلده من نوازع، واصطراعات، وتوترات نفسيَّة، ليس – فقط – على صعيد الكلمات، والأنساق اللغويَّة، وإنَّما – أيضاً – على صعيد الأصوات، وتواترها، وتردادها، والتحامها بالنسق الشعريّ، إذْ "إنَّ الصوت المفرد يدخل في علاقات تركيبيَّة مع غيره من الأصوات، ليشكل نسقاً دلاليًّا جديداً يكتنفه اللفظ، الذي يكتنز الطاقة التعبيريَّة، التي تتوافق مع التوترات النفسية، التي تتوثَّب من الصنع الفنّي، في إطار الدلالة الكبرى التي يحملها النصّ"[3].

وإنَّ الشاعر المعاصر يعتمد طرائق عديدة في توتير علائقيَّة التركيب

(1) البستاني، بشرى، 2010 - في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، ص 87 - 88.
(2) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 23 - 24.
(3) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعري، ص 17.

الشعري، إمَّا عن طريق تكثيف المتضادات والمنعكسات اللغويَّة بين إيقاعي: [السلب/ والإيجاب]، وإمَّا عن طريق تردد العبارات وتكرارها، خاصَّة تلك العبارات التي تعتمد تكرار الصيغ الإنشائيَّة، وهذه الصيغ تسترفد طاقاتها الشعوريَّة الكامنة التي تُفَجِّر مدلول العبارة، وتبث قلقها النفسي في تساؤلاتها المتواليَّة، ونداءاتها المحفِّزة لما يتلوها من أصداء، وانفعالات، وعلى هذا أشار الناقد حبيب مؤنسي بقوله: "ترددت العبارات في الشعر العربي الحديث بشكل لافت في حالات التشنجات العاطفيَّة، واحتلَّت من القصائد مكانة بارزة لا تخطئها العين أوَّل وهلةٍ، وكأنَّها في تواردها تمثل نسقاً خاصًّا، لا يمكن لمقولة التكرار أن تفسِّره، كما أنَّ العبارة لم تتوقَّف عند نمط واحد من التراكيب، بل جمعت في نسيجها كل الأساليب المعروفة من أمر، واستفهام، ونداء وتحضيض، وغيرها... وكأنَّ طبيعة كل أسلوب من هذه الأساليب لا يمكن أن يسترفد الطاقة الشعوريَّة وما يصاحبها من توترات، بل هي في حاجة إلى رديفٍ يتولَّى مقاسمتها العبء الذي تنوء تحته، ومن ثمَّ، كان التردد سبيلاً أخرى من السُّبل التي يعتمدها الشعر للتمدُّد حتى يوافق المدّ المستطيل للوتيرة الشعريَّة التي تتناسب طرداً والدفق الشعريّ"[(1)].

لقد أكَّدت خطابات القبَّاني الشعريَّة الموجَّهة توجهاً سياسيًّا امتلاكها خصوصيتها العلائقيَّة ذات التوتير النسقي من حيث: نبرة الصوت الحاد، والكلمة الموجعة، ذات الاحتدام التعبيري الصارخ، والأسئلة الاحتجاجيَّة التي تخلق زخمها الارتدادي الثائر في تحميل العبارة صدىً مُوْجَعاً، نتحثثه عبر ارتداد الصدى الدلائلي المحمل برائحة الفجائع والمواجع والجراح، وهو، بذلك، يعتمد إصابة

(1) المرجع نفسه، ص 22.

الرؤيـة، إذْ ينفُذ إلـى جوهرها عبـر وقـع الكلمـة ومـدها الارتدادي المتوتر، دون أن ينسـى دورهـا التحفيـزي الـرئيس فـي تـوتير النسـق، وإشـعال مظهرهـا الاحتجـاجي التقريعي الجارح، وهذا ما يستتبعه القبَّاني في المقاطع التالية:

"هُمْ يَقْطَعُونَ النخلَ في بلادنا

ليزرعوا مكانه

للسيِّد الرئيس، غاباتٍ من الأصنام!

* * *

لَمْ يَطلُبِ الخَالِقُ مِنْ عِبادِهِ

أنْ يَنْحَتوا يوماً لَهُ

مليونَ تمثالٍ من الرُّخام!!

* * *

تَقاطَعَتْ في لَحْمِنَا خناجرُ العروبَهْ

واشْتَبَكَ الإسلامُ بالإسلامْ"[1].

إننـا قبل الدخول إلـى حقل التحليل النصـّيّ نؤكِّد علـى مسألة بغايـة الأهميَّـة، وهي: أنَّ القبَّـاني – في منطوقه الشعريّ السياسـيّ تحديداً – عمد – بالإضـافة إلـى التبسيط اللغويّ – إلى حقل الانشداد الدلائليّ صوب ما أسميناه بالتوتير النسقي، ليكـون نزوعـه الخطـابي مُوَجَّهـاً بإحكـام إلـى مـا يسـمّى الجـوهر الرؤيـوي للـوعي الثوريّ، محاولاً توتير النسق الشعريّ بموثوقيَّة الرؤية، وبثّ صخبها التعرّويّ الحاد، ووضـوح المقصـود الـدلائلي الـذي ترتكـز عليـه، إزاء الواقـع الـراهن، بمنظـار تعـرويّ

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 514 - 515.

كاشف عن علائقيَّة النسق المتوتر المموسق، بوصفه أسّ الإحساس الشعوريّ الثوريّ المُرَكَّز، ومركز تدفق الرؤية، ومصداقيتها في بث منطوقها الدلائليّ النهائي.

والقبَّاني يكاد يكون الشاعر الحداثي الأوّل الذي عصرن اللغة، واستجرَّ روح العصرِ، وحداثوية الكلمة المعاصرة في التعبير عن منظوراته الواقعيَّة، خاصّة في منطوقه السياسيّ، الذي بدا فيه شغوفاً بالتقاط المفردة المتداولة التي تشي بمنطوقها الدلائلي المباشر دون مبتكرات أسلوبية منزاحة تحرف مسارها الدلالي المعتاد، فالقبَّاني، إذاً، عصرن اللغة، ليس باجتراح مقصودها البسيط المتداول، وإنَّما بنقل المفردات من حيِّزها اللّاشعريّ إلى الحيِّز الشعريّ، وأولى خصائص هذا النقل توتير المفردات في نسقها الشعريّ، لتعبِّر عن حيوية العصر الذي تنتمي إليه، فحداثويَّة المنظور – لدى القبَّاني – استجرّت حداثويَّة التعبير، عبر تشغيل طاقاته اللغويَّة، والمعجمية، والحياتيّة كافة في توظيف الكلمة، واستجرارها، لتؤدي مقوّمها الشعريّ في إكساب قصائده، شرعيتها الواقعيَّة الحياتية المعيشة، وكأنها منظومة بلغة الشكل الحكائي المتداول في حياتنا الواقعيَّة الراهنة، وهذا دليل: "أنَّ اللغة الشعريَّة تنتمي إلى السياق التعبيريّ للمعنى، في توليد الهاجس الوجداني للعصر، فهي لسانه المعبِّر عن منعطافاته الشعوريَّة الكامنة فيها، وإبراز تفردها البؤري في السياق الكليّ، مادام الخلق الشعريّ يجلو اللغة من ترهلها، ويفسح لها أفقاً حداثيًّا في تشكيل ذاتها... فالشاعر يسعى إلى عصرنة اللغة، وتفريغ الكلمات من محتواها المعجمي، بدلالات مستحدثة يبعثها السياق في تجلياته الآنيَّة المتعدِّدة،

ناشرة في الوعي إضاءتها الطارئة كإشارة حرَّة في ذاتها"[1].

وبالعودة إلى الحركة الدلائليَّة، والعلائقيَّة التي تحكم سيرورة المقبوسات السابقة، نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد الأسلوب العلائقي ذاته في التوتير النسقي، من خلال التوقيعات المقطعيَّة الثلاثة التي بدت كل منها استمراراً نسقيًّا علائقيًّا متوتراً يميل إلى المكاشفة، والتعرية من خلال اللهاث، وراء اللفظة اللّاذعة التي تسهم في توتير النسق، وتنفث زخمها في النسق، من خلال ما تثيره من أسىً تعروي جارح، لا يخلو من التهكُّم، والسخريَّة، والمعاينة الجارحة لحقيقة ما يجري من واقعنا العربي المنهار، وهنا، بدت الرؤية متحايثة في المقبوسات جميعها، لتؤكد الممارسات اللّاواعية التي تمارس على المواطن، لإرضاء ذوي النفوذ والسلطان، فبدلاً من أن يُجَمِّلوا البلاد بالأشجار والحدائق الغنَّاء، فإنهم قد عمدوا إلى قطعها، ليقيموا تماثيل ابتهاليَّة لرئيسهم المُفَدَّى، وقد عبَّر الشاعر علائقيًّا عن هذا الخناق، والإحساس بالأسى الجارح إزاء هذا الواقع المرير، باستطالة المد [غاباتٍ من الأصنام]، الذي رافق الحالة الشعوريّة المتوترة، إذْ يستطيل معها الصوت، ليُعَبِّر عن الحرقة، والأسى، والمرارة، وهنا، تضافرت الدلالات مع هيمنة الأصوات الانفجاريَّة الدامية التي تنفث زخمها الشعوري التقريعي الجارح، وقد ولَّد القبَّاني – بهذا الانشداد – إلى المد الاستطالي: [الرخام – الأصنام – الإسلام] حالة من الأسى الجارح المرير، إزاء الواقع المتردي الراهن، بأسلوب تعروي كاشف بعمق عن مقصود الشاعر، وهذا يدلنا على أنَّ القبَّاني مسكون بهاجس التقريع، والتنديد، في خطاباته الشعريَّة السياسيَّة التي تنزع نزوعاً تامًّا إلى المكاشفة الصريحة، برؤى

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 55 - 56.

تستوعب حركة الواقع، وتنفُذ به إلى الصميم، فخطاباته الشعريَّة السياسيَّة في استطالتها، وهديرها، وصخبها تحاول أداء وظيفتها في خلق الوعي الثوريّ، وما توتير النسق الخطابي الموجه توجّهات تعرويَّة جارحة - لديه - إلّا محاولة منه لتعدِّي النظرة السطحيّة، إلى الكشف الباطني العميق عن حقيقة ما يجري، وتلمس الخلاص بعين لاقطة، تتحثث بواطن الأشياء، لا ظاهرها، لتؤكد دورها الكاشف في خلق وعي أعمق، لمنظوراتنا السائدة حيال واقعنا الراهن.

والقبَّاني – في هذه القصيدة – لا يقف حدَّ التوتير النسقي عبر علائقيَّة التشكيل، وإنَّما يلجأ إلى توتير الرنين الصوتي للكلمات في نسقها الشعريّ، لتفصح عن توترات نفسيَّة، تنبعث من صدى الكلمات، وارتدادها صوتيًّا من جهة، وصدى التراكيب والجمل وتوترها علائقيًّا من جهة ثانية، ليصل إلى ذروة التأثير في بثّ منطوقه الشعريّ السياسيّ، مُفْصِحاً عمّا يختزنه من رؤى، بارتفاع وتيرة الأصوات حدة من جهة، وارتفاع وتيرة الجمل كشفاً عن مخزونها الانفعالي التعروي الكاشف من جهة ثانية، كما في المقاطع التالية:

"بَعْدَ أسابيعَ من الإبحارِ في مراكبِ الكلامْ

لَمْ يبقَ في قَامُوسِنَا الحربيِّ

إلّا الجلدُ والعِظامْ..

طائرةُ (الفَانْتُومِ)...

تَنْقَضُّ على رُؤوسِنا

ونحنُ نَسْتَقْوِي بزُنَّار (أبي تمَّامْ)!

* * *

الحَرْبُ لا تَرْبَحُها وظائفُ الإنشاءْ

ولا التشابيهُ.. ولا النعوتُ، والأسمَاءْ

مَقْتَلُنَا يَكْمنُ في لسانِنَا

فكم دَفَعْنَا غالياً ضريبةَ الكلامْ.

* * *

منِ الذي يُنْقِذُنا من حالةِ الفِصَامْ؟

مَنِ الذي يُقْنِعُنَا بأنَّنا لَمْ نَنْهَزِمْ؟

ونحنُ كلَّ ليلةٍ...

نَرَى على الشَّاشاتِ جَيْشَاً جائعاً.. وعَارِياً...

يشحذُ من خنادِقِ الأعداءِ (ساندوِيشَةً)

وينحني... كي يَلْثُمَ الأقدامْ!!

* * *

قد دَخَلَ القَائِدُ – بَعْدَ نَصْرِهِ –

لغرفةِ الحَمَّامْ..

ونحنُ قدْ دَخَلْنَا

لملجأِ الأَيْتَامْ"[1].

هنا، سنقف على قضية مهمة قبل ولوجنا مداليل المقبوسات السابقة، وهي: أنَّ القبَّاني استطاع أنْ يخلق مفارقة أسلوبيَّة في تشكيل منطوقاته الشعريَّة لدرجة تميِّزه عمّا سواه، وهذه المفارقة تكمن في قاموسه الشعريّ، بمفردات تراثيَّة وعصريَّة في الآن ذاته، وقد ركَّز على استقطاب المفردة العصريَّة من حيِّزها اليومي المعتاد،

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 516 - 519.

ليغني بها تجربته، ومنظوراته الحداثويَّة للواقع، رغبة منه في رفد قاموسية الشعريَّة بدماء لغويَّة جديدة تضخها عبر جسد القصيدة، بإمكانات تشكيليَّة جديدة، بقدر ما فيها من دهشة البساطة في التشكيل والبناء، بقدر ما فيها من عمق الرؤية، وقوة التأثير، فالقبَّاني يعي الدور الحقيقي لقيمة الكلمة في سياقها، لذا لم يقتصر على المفردة التراثية، للتعبير عن الأصالة الإبداعيَّة، وإنَّما عمد إلى المفردة العصريَّة، لشحن نصوصه بالأصالة الروحيَّة، باستقطار المفردة التراثيَّة (القرائيَّة) خاصَّة، والمعاصرة باسترفاد المفردة اليومية من واقعها المحكي المباشر، لإكساب نصوصه شعريتها القرائيَّة، ومتعة تقبُّلها لدى القارئ، فالقبَّاني يرمي من وراء هذا التوظيف توتير النسق الشعريّ بالمفردتين معاً، لإكساب رؤيته الشعريَّة قدرة مضاعفة على التعميق والتأثير، لتعرية الواقع، وكشف تناقضاته، ومنعكساته السلبيَّة، خاصَّة ما نلحظه في منطوقاته الشعريَّة الموجهة توجُّهاً سياسيًّا على نحو ما نلحظه في القصيدة التي نحن بصددها الآن.

وبالتدقيق – في محفِّزات المقبوسات السابقة – نلحظ أنَّ القبَّاني استقطر المفردة المؤثرة التي تحمل بلمفوظها الصوتي، ومدلولها بعداً تأثيريًّا في توتير النسق الشعريّ، لتضيء الرؤية، وتفتح أفق التجربة على مداليل تعروية كاشفة عن توترات النفس الغاضبة، وإنَّ القبَّاني باختياره لصوت الميم مُسَكَّناً قد أضفى عليه حركة تعبيريَّة، مضاعفة بجعله محفزاً صوتيًّا لحركة القوافي، فبدلاً من أن يجعله صوتاً انفجاريًّا يشي بالحالة الخانقة المتوترة لديه قام بتقييده، وسدّ حركته بالتسكين المغلق، للتعبير عن إرادته المتلاشية بالتغيير، إذْ إنَّ صوته بدا صامتاً مخنوقاً لا يجد أذناً مصغيةً لصدى كلماته المتلاشية التي تخرج بذبذبات صوتية ارتداديَّة

تجتَّر المرارة، إثر المرارة، والخيبة، والتشظّي، واليأس.

ومن هنا، جاء صوت الميم [مُسَكَّنًا] كاشفاً توتره بذاته، وما انحباسه الصوتيّ إلّا دليلاً على حالته التقليديَّة، والضيق التي يفشيها بارتداداته الصوتيَّة المكتومة، معبِّراً عن هشاشةِ الإرادة، واختناقها في تحقيق أي ارتداد ثوري، إذْ إنَّ كلامنا لا يتعدَّى حده اللفظيّ إلى الفعل، ولم يَتَبَقَّ من زادنا الحربيّ إلّا الهياكل والقشور، وهذا يدلنا "أنَّ اختيار الصوت سواء قصده المبدع واعياً باختياره، أو جاء عن طريق التوافق السريِّ الذي تتخيَّره الذائقة الإبداعيَّة في غفلة الوعي، فإنَّه في كلا الحالتين ينثُّ بمعانيه في صلب النصّ، بما يُسَهِّل على التلقي إعادة إنشاء الموقف العام بجميع ملابساته الحميميَّة التي ترفعه إلى ما يشبه الرؤية الصافية التي تباشر عمق الحقيقة الكامنة فيه"[(1)].

وتزداد حدَّة التوتير النسقي – في المقبوسات الأخرى – إثارة، عبر فاعليَّة الكلمة الشعريَّة العصريَّة المستوردة، لتؤدِّي دورها العلائقيّ الفاعل في تحريك النسق الشعريّ، وبث مكنونها الارتدادي الصارخ، للتعبير عن حجم التوتر والزخم الشعوريّ في سياقها، وهذا ما تبدَّى في كلمة [الفانتوم] التي جاءت محفِّزة للنسق الشعريّ علائقيًّا، مردوداً صوتيًّا يتفشَّى بمداليله العميقة في نسقها التالي: [طائرةُ الفانتوم تنقضُّ على رؤوسنا]، إذْ إنَّ لفظة [الفانتوم] بارتداداتها الصوتية القوية تشي بالهجوم الكاسح، والهدير الذي يَتَفَشَّى عبر صدى الحروف الصفيرية الصائتة، التي تتشكل منها الكلمة كالحروف التالية: [الفاء، والواو، والميم، وألف المد] لتشي بالهدير، والأزيز، والصفير المستتبع لعملية الطيران، والقصف"، والانقضاض،

(1) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعري، ص 46.

وهنا، أدَّت اللفظة دورها في تحفيز النسق الشعريّ، وتوتيره، بتضافرها علائقيًّا مع لفظة [تَنْقضُّ] التي ضَخَّمَتْ هذه الارتدادات الصوتيَّة عبر صوت الضاد المُفَخَّم الذي أظهر بجرسه الصوتي الارتدادي الضخامة، وهالة القصف المستتبع لعملية القذف، وهذا التوقد في بث الإشعاعات الدلاليَّة، للكلمات يشي بنسقها الارتدادي المتوتر، وكشفها عن قوة الأعداء من جهة، وضعفنا وإذعاننا بتمثلنا للقديم وتمسكنا به من جهة ثانية، عبر المؤولة الدلاليَّة الكاشفة عن مرارة هذا الضعف، والتخاذل التي تمثلت في قوله: [زُنَّار (أبي تمَّام)].

وعلى هذه الشاكلة، تأتي لفظة (ساندويشة)، لتؤدي دورها العلائقيّ النسقي الفاعل في توتير النسق، وشحنه بدلالات مستجدة، تبثُّها هذه الكلمة على الصعيد الدلائلي العلائقي ضمن النسق، وعلى الصعيد الإفرادي بما تحمله من حروف، وأصداء صوتية بمعزلٍ عن سياقها، أمَّا – على الصعيد العلائقي الدلائليّ – فإنَّ الشاعر حمَّل هذه الكلمة إمكانات دلاليَّة، بوصفها مؤشراً سلبيًّا على هشاشة الواقع واتضاعه، فبدلاً من أن يحمل الجندي السلاح في وجه أعدائه عزيزاً أبيًّا مقداماً، يرتمي على أقدامهم مستضعفاً ذليلاً يستجرُّ شفقتهم بـ [ساندويشة]، ليسد رمقه من براثن الجوع الهائج، وقرقرات بطنه الجائع معلنة الذل، والدروشة، والمسكنة، والانكسار، وهنا، التحمت الألفاظ مع مدلولاتها في كشف الواقع بكل سلبياته ومظاهر اتضاعه، وهشاشته المخزية، أمَّا على الصعيد الإفرادي للفظة [ساندويشة] فإنَّ أصداء هذه الأصوات الصفيريَّة الارتداديَّة [السين، والشين، والنون، والواو، والياء] قد أدَّت دورها الدلائليّ البارز في عكس مداليل هذه الكلمة عبر حروفها، فهذه الحروف في مدها الصوتي تعكس حالة من الالتماس والانكسار، والارتداد

الشعوري اليائس الدال على الالتماس والمسكنة، من جهة، والتشظّي الشعوريّ الانكساريّ اليائس من جهة ثانية، فبث الشاعر من خلال الأصداء الصوتيَّة لهذه الكلمة مستتبعات النسق الشعوري المتوتر الجارحة كلها من ذلٍّ، وضعف، وانكسار، تشي بالنسق العلائقيّ المتوتر: [ينحني كي يلثَمَ الأقدامْ!!] الذي جاء ليحكم سيرورتها العلائقيَّة التوتريَّة في توتير السياق، وتحفيزه شعوريًّا، ليستوعب حالة الهيجان الشعوري المتوتر من جهة، وحالة الانطفاء والذل في الختام بلثم الأقدام، دالَّة على الانكسار، والذلّ الجارح، وهذا يدلنا: "أنَّ استنطاق دلالة الصوت المفردِ تفتح أمام القراءة مدارات الانتشار إلى آفاق لم تكن تعرفها من قبل في طاقة الأصوات التي جَرَّدها الدرس اللساني الحديث من الدلالة، وجعلها مجرَّد أصوات خالية من المعنى، مما فتح الشرخ واسعاً بين الألفاظ ودلالتها، وكرَّس مقولة الاعتباط... غير أنَّ المتفرِّس من خصائص العربيَّة، في تواصفها لا يجد للاعتباط من أثر، وكأنَّ العربيَّة إنَّما خلقت خلقاً كاملاً... ولا نزعم في الطرف المقابل أنَّ كلّ المدلولات تدلُّ على مدلولاتها دلالة مباشرة، وإنَّما نجد في الدلالة من شوائب الصلة، وأوشاج القربى ما يسمح لنا اعتبار اللفظ وكأنَّه خُلِق لهذا المعنى دون غيره من المعاني، وعبقريَّة اللغة في هذا التواصل الحميمي"[1].

وهذا ما حاولنا تتبعه في مسار القصيدة على مستوى توتيرها الصوتي النسقيّ ضمن الكلمة، منطلقين إلى حركيَّة السياق، وما ينتجه من مستتبعات دلاليَّة إضافيَّة تزيد الكلمة أثراً، وعمقاً دلائليًّا في سياقها الشعريّ المجسد، ودليلنا أنَّ القبَّاني يستحضر المفردة في حيِّزها التداولي، لتنمو، وتتخلَّق في سياقها النصّيّ

(1) المرجع نفسه، ص 48 - 49.

الجديد، إذْ "ينفث فيها برق المعنى الكامن في ذاته، لتنمو وتتوالد في أفق دلاليّ جديد، يعانق المؤثرات الحياتيَّة التي تفرض على الشاعر نمطاً من المواجهة المزدوجة، للغة في اعتباطيتها، والواقع في ضغوطاته الحادة، وهذا التوقّد في كينونته العاطفية استدعى رصيداً معجميًّا قادراً على استيعاب تجلياته في علاقة الذات بالآخر [الوطن – الأنثى – السياسة] ومظاهر هذه العلاقة في جدليَّة الحضور والغياب، في رؤية تستلهم أنساقها العصريَّة، عبر انبعاث الدال من غيبوبته المعجميَّة إلى ملامسة الصحو التعبيريّ عن مدلول آخر، يحمل ملامح عصره"[1].

وهذا ما وعاه القبَّاني في تشكيله لمنطوقه الشعريّ الموجَّه توجهاً سياسيًّا، والذي يدلُّ عليه حقيقة المقطع الخامس في المقبوس السابق، فالقبَّاني وظَّف التشكيل العلائقي للمؤولة اللفظية المتداولة في واقعنا الحياتيّ اليومي المباشر، عبر المؤولة التالية [غرفة الحمَّام]، لتشي بمدلولها العلائقي المرتبط بالأذهان [متعة الجنس]، وهنا عبَّر عن زهو المنتصر بممارسة الجنس إثر نشوة النصر، وزهو الانتصار، في حين كرَّس اللفظة العلاماتيَّة الدلائليَّة المناهضة للأولى، وهي [ملجأ الأيتام]، لتعبِّر عن مشحونها الدلائلي المناقض [غرفة الحمَّام] [التي تدلُّ على قمة المتعة والنشوة والحياة]، ليدل من خلالها على قمة الأسى، والحزن، ومرارة الفقد الجارح، وقد ولَّد هذا التقابل بين المفردتين صدىً نسقيًّا دلائليًّا متوتراً يشي بطابع تناقضي حاد بين قمة النشوة وزهوها التي تبدَّت في [نشوة الانتصار]، وقمة المأساة وجراحها التي تبدَّت في [صدمة الهزيمة].

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 56.

وهكذا، شكلت الألفاظ في تضافرها حيناً، وتصادمها حيناً آخر بؤرة التوترات واصطراعها، لخلق جوٍّ صداميّ حادّ يعكس مستوى التفاوت بين جهلنا وضعفنا من الجهة الأولى، وقوة الآخر وهيمنته وسطوته من الجهة الأخرى، وهذا التماهي النسقي ينبني على سيرورة التوترات المشعة التي تتحكم في مسارات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وهذا يؤكِّد لنا: أنَّ القبَّاني يملك خصوصيته الفذَّة في توتير الكلمة داخل النسق الشعريّ، لتشي بأبعاد دلاليَّة إضافيَّة تشفُّ عن جانبها العلائقيّ التوتريّ المتشنج، لتعبِّر عن حجم الأحاسيس المضطربة ، أو المصطرعة التي تعتمل داخله، إذْ تتصاعد توترات هذه الأنساق على درجات تقصر وتطول، ترتفع وتهبط، تبعاً لحجم التوتر النسقي، ودرجة الحساسيَّة الشعريَّة في التعبير عمَّا تبثُّه الكلمات في نسقها من تصدعات شعوريَّة تتبدَّى في البؤر الدلاليَّة الملتهبة، لنسق الكلمات المتوضعة في نسقها (صوتاً ودلالةً)، محقِّقة أقصى درجاتها في الاستقطاب والتأثير.

6 - التراكم، وعلائقيَّة التشكيل النسقي المتتابع:

إنَّ التراكم خاصيَّة علائقيَّة في التشكيل النسقي المتتابع، وهي شكل من أشكال التكرار المتتابع لأنساق لغويَّة متحايثة في نسقها اللغويّ، أو تشكيلها اللغويّ المتواتر، سواء أكان التراكم على مستوى الأنساق الجملية، أم على مستوى الأصوات، "لخلق ما يُشْبِه حالة من التحديد الداخليّ الذي يعيد للنصّ كامل انسجامه"[(1)]، وتظهر مقدرة الشاعر في توظيفه لهذا التراكم بما يخدم الرؤية النصّيّة، ويرفد مستويات السياق الشعري، بوظائف دلائلية تستنطق البعد التراكمي

(1) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 138.

الدلائلي لهذه الأنساق في تعالقها الانسيابي مع البنية الصوتية للكلمات في نسقها التتابعي الشعوريّ الخصيب بالمد الدلالي، وبناء على هذا: "يظهر مجهود الشاعر في تكرار أصوات معينة على طول المقطع أو القصيدة، بحيث تُشَكِّل الكلمات التي تحتوي عليها شبكة دالَّة تتبني وفق علاقة إيحائيَّة"[(1)]، والتراكم يزداد فاعليَّة بتفاعله في بنية العمل الشعريّ، ليغدو جزءاً فاعلاً في تحقيق انسجام النصّ، وحيويته الشعريَّة، إذْ "يَرِدُ لدوافع فنّيَّة تُحَقِّق النغميَّة ، وفي النغميَّة هندسة موسيقيَّة تجعل العبارات تنساب خاصَّة عندما يتفاعل مع بقيَّة عناصر القصيدة، فتنشأ علاقة وثيقة بين ما تَكَرَّرَ وسائر بنيات العمل الفني"[(2)].

وخلاصة ما ذهبنا إليه في خاصيَّة التراكم تحديد مفهومه الخاص والعام، "فالتراكم بمعناه الخاص هو طغيان صيغ أسلوبيَّة تتكرر بكثرة – عند الشاعر – بشكل عشوائيّ دون ضوابط أو فواصل محدَّدة داخل النصّ الشعري، أمَّا التراكم بمفهومه العام، فهو طغيان وجدانيّ لجزئيَّة تجريبيَّة ملحَّة في نتاج الشاعر الشعوريّ بأكمله، ويكون هذا النوع من التكرار شائعاً في نتاج الشاعر كله، ويحكم عليه باستقراء معظم إنتاجه الشعريّ، أو كله من خلال المنهج الإحصائي"[(3)].

ما يهمنا في خصوصيَّة التراكم أن نؤكِّد: أنَّ القبَّاني يملك طريقته الفنيَّة في تشكيل متراكماته النسقيَّة، لتُجَسِّد منظوماته الشعريَّة التي تتخذ مساراً سياسيًّا، بزخم انفعاليّ، وشعوري عارم، إزاء منطقيَّة الرؤية، وشعريَّة التعبير الانفعالي عنها، فيستخدم التراكم لعبته المثيرة في تفريغ شحناته الانفعاليَّة، باحثاً عن إبدالات لغويَّة

---

(1) المرجع نفسه، ص 138.
(2) يحياوي، راوية، 2008 - شعر أُدونيس (البنية والدلالة)، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 305.
(3) شرتح، عصام، 2010 - جمالية التكرار في الشعر السوريّ المعاصر، ص 338.

تسبح في حيِّز التأثير، والإقناع إثر الضغط الشعوريّ المتتابع لحركة النسق، لتعزيز الرؤية، وتفجير طاقاتها الكامنة فيها، ودليلنا على ذلك قوله في المقطع التالي:

"تموتُ مَجَّاناً.. كما الذُّبَابُ في إفْرِيقيا

نموتُ كالذُّبَابْ.

ويدخلُ الموتُ علينا ضاحكاً

ويُقْفِلُ الأبوابْ.

نموتُ بالجملةِ في فراشِنا

ويرفضُ المسؤولُ عن ثلاّجةِ الموتى

أنْ يُفَصِّل الأسبابْ.

نموتُ.. في حربِ الإشاعاتِ..

وفي حربِ الإذاعاتِ..

وفي حربِ التشابيهِ

وفي حربِ الكناياتِ..

وفي خَدِيْعَةِ السَّرَابْ..

نموتُ.. مَقْهُورينَ، مَنْبُوذينَ، مَلْعُونين..

مَنْسِيِّين كالكلابْ...

والقائِدُ السَّادِيُّ في مخبئِهِ

يُفَلْسِفُ الخَرَابْ"[1].

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 520 - 521.

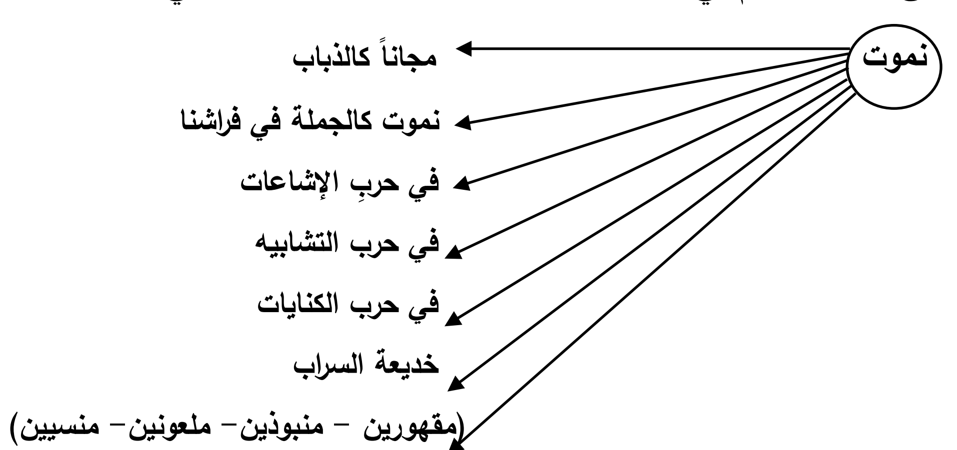
قبل الدخول إلى الحرم النصّيّ لابُدَّ من الإشارة إلى: أنَّ القبَّاني وظَّف التكرار، بإيقاع تراكمي متتابع للصيغ الشعريَّة المتوازية أو المتوازنة، حيث يعمد من خلاله إلى ربط النصّ، وتأكيد تلاحمه، وتضافره النسقي من جهة، والبرهنة على مثيرات اللحظة الشعوريَّة الانفعاليَّة الضاغطة إزاء موقف معين، أو مشهد شعريّ مؤثر من جهة ثانية، لدرجة أنَّ الشاعر يقف حيال اللفظ المكرر عاجزاً، مردداً أصداء الكلمة، وذبذباتها الصوتيَّة المتراكمة بكثافة انفعاليَّة متتابعة لا يقدر لها رداً، وكأنَّه يراكمها تراكماً لاشعوريًّا غير واعٍ بأبعادها الشعوريَّة إلّا الشاعر ذاته لحظة الاكتمال النصّيّ، والتفريغ الشعوريّ، وهذا التكرار التراكمي لا ينمّ على عجز الشاعر إطلاقاً، بل ينمُّ على مقدرته الفائقة على بثّ الحالة الشعوريَّة بكل ضخامتها الانفعاليَّة، لتحمل طاقتها القصوى في الإبلاغ والتأثير، وهذا يعني: "أنَّ التكرار يُعَرِّي القصيدة من الانفعالات الزائفة، ويمنحها توتراً داخليًّا يستوعب تحولاتها في الكشف عن رؤية تنحرف في مسارها إلى ذروة التوهُّج الدلاليّ"(1).

وبالعودة – إلى المسار الدلائليّ للمقبوس السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني ابتعث من تراكم الفعل [نموت]، وتكراره بشكل متتابع حالة من الإحساس الشعوريّ الجارح إزاء كل مرة يتكرر فيها الفعل، وفي هذا التكرار المتتابع تتكرر أشكال الموت، وتتكرَّر صوره المأساويَّة، فمرة نموت منسيين، وأخرى منبوذين، وأخرى ملعونين، وأخرى مجاناً كالذباب، وأخرى مطرودين كالكلاب، وهنا أدَّى التكرار التراكمي المتتابع للفعل [نموت] دوراً علائقيًّا يشدُّ دلالات المقطع إلى بؤرته، مشكِّلاً ناتجه الدلاليّ، ليكون محور الإشعاعات الدلاليَّة، ومركز استقطابها الشعوريّ، وللتدليل

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 128.

على فاعليَّة التراكم في تفعيل الحركة النصّيّة أكثر نورد الشكل التالي:



يتضّح لنا – من المخطط السابق – أنَّ تكرار الفعل [نموتُ] يتحكم في سيرورة النسق دلائليًّا، ويتشعب بمدلولاته إلى الحيثيات الجزئيَّة، والبنى الدلاليَّة الأخرى، ليكون المجرى، والمصبّ النهائيّ لسيرورة الدلالات، ومحور ارتكازها، واستقطابها الشعوريّ، وهنا، يعبِّر الشاعر عن دلائليَّة هذا الموت ومجانيَّته بالنسبة للرعاع من الشعب، لأنّهم – بمنظور حكَّامهم – منسيين كالكلاب والذباب، وهم أشبه بالحثالة، لذا لا يستحقون الحياة، وعلى هذا النحو، أدَّى تراكم الفعل [نموت] المتتابع دوره الشعوريّ الضاغط على الشاعر لدرجة أنه لم يستفق منه إلّا في القفلة الختاميَّة، واكتمال التفريع الشعوري الانفعالي التعرّوي الصارخ بقوله: [يفلسف الخراب] الذي يمثل ذروة التفريغ والتقريع والاحتجاج، وهذا يدلنا أنَّ مثل هذا التكرار التراكمي الضاغط "يمنح النسق التعبيريّ ترابطاً في توالي انثيالات الصور المقطعيَّة المتكاملة، وإعادة قراءة المشهد تراكميًّا من أبعاد مختلفة تصبُّ كلها في منصهر البنية الدلاليَّة"[1].

---

(1) المرجع نفسه، ص 132.

وقد يأتي التراكم مُنَظَّماً بنسق علائقي يشي بالتوازن في حركة الأنساق، ليعبِّر بالنسق المتوازن عن اصطراع الرؤية، وتقابلها، بموازاتها مع مثيلتها في النسق الشعريّ ذاته، لاكتمال التوازن الدلاليّ في عمليَّة الكشف والتعرية، وارتفاع حدة الوتيرة التعرّويَّة الهادفة، كما في قوله:

"مضحكةٌ، مُبْكِيَّةٌ

معركةُ الخليجْ.

فلا النصالُ انكسرتْ فيها على النِّصالْ..

ولا الرجالُ نازلوا الرجال...

ولا رأينا مرَّةً..

آشورَ بانيبالْ

فَكُلُّ ما تَبَقَّى.. لمتحفِ التاريخِ..

أهرامٌ من النِّعَالْ"[1].

قبل ارتيادنا فضاء التحليل والتأويل نشير إلى ملحوظة قد تبدو مهمة وهي: أنَّ النسق الشعريّ التراكمي المُنظَّم هو أشدُّ قدرة على بث الرؤية بعمقها الدلاليّ، من النسق التراكمي العشوائيّ المتتابع، لأنَّ الشاعر – حينئذٍ – يُنَظِّم الرؤية، ويعي مدلول اللفظة المتراكمة، ودورها الفائق في إشاعة جوّها النفسيّ، والشعوريّ، بحساسيَّة شديدة، لتفجر مساراتها التعبيريَّة، بسيرورة نسقيَّة منظمة، بإحكام دلائلي فائق أكثر بكثير من النسق الشعريّ التراكمي العشوائي الذي يراكم المفردة، تبعاً لمشاعر ضاغطة تخرج عن سيطرته في معظم الأحيان.

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 522.

وإننا – في دلائليَّة المقبوس السابق – نلحظ عمق إصابة الرؤية، بالمراكمة اللفظية لنسق الكلمتين المتشاكلتين [صوتيًّا]/ والمتضادتين دلاليًّا [مضحكة/ مبكية]، وهذا التقابل والتشاكل أفرز عمقاً دلائليًّا في بثّ الحالة الجارحة التي وصلت إليها حال شعوبنا العربيَّة، فالطرفان المتنافران لم يكونا عدوين في يومٍ ما، فعمد إلى هذه المراكمة النسقية، لتبيان أثر هذه المواجهة المخزية والمبكية في آن، وانعكاسها على واقعنا المتخلف الراهن، فالحربُ ليست بين خصمين، أو عدوين لدودين، وإنَّما حرب طرفاها واحد، هو الدم العربيّ والحضارة العربية، فلا المنتصر فيها منتصر، ولا المهزوم فيها منهزم، وقد عبَّر الشاعر من خلال المتراكمات اللفظية المتوازنة: [مضحكة = مبكية]، و[النصال = النصال]، و[الرجال = الرجال] عن عمق هذه المأساة، بحساسيّة واعية لقيمة التراكم العلائقي المنظم في إصابة جوهر الرؤية التعرّويَّة المريرة لواقعنا المتصدع المأزوم، وكشفها، وكشف آثارها، ونتائجها السلبيَّة التي تبدَّت حيثياتها ماثلة بركام من نعال الشهداء، الذي دفنوا تحت الأنقاض، وهذا يدعونا إلى القول:

إنَّ هذا الإدراك الواعي لقيمة التراكم في تحفيز الرؤية الشعريَّة أضاف إلى منطوقاته الشعريَّة السياسيَّة بعداً دلائليًّا مشروعيًّا مضاعفاً، يزيدها عمقاً وتأثيراً في إصابة مقصودها، لخلق شرعيتها التعرّوية الكاشفة، وإضاءة مدلولها الثوريّ ليتمثله المتلقي، ويعيه حقيقةً لا زيفاً"، وهذا يدلنا على أنَّ "التكرار التراكمي كقيمة جماليَّة يسهم في خلق أفق توقعي لمتلقي الشعر الحداثي... وعلى هذا لم يَعُدْ يُنْظَرُ إلى التكرار تلك النظرة القديمة، وإنما أصبح تقنية تصاحب لحظة الإبداع، وتنتج عنها

مما لا يسعف أحداً على اجتزائه من النصّ، وإلاَّ تحطم بناء القصيدة"[1].

وقد يُشَكِّل التراكم مقياساً دلائليًّا علائقيًّا ممركزاً للحركة النصيَّة، بالارتكاز على تكرار عبارة، أو جملة تُشَكِّل محوراً ارتكازيًّا، أو واجهة نصّيَّة تدفع الحركة التعبيريَّة إلى التجاوب، والالتحام النصّيّ بين ما يخطُّه التراكم من إيقاعات، وما يستتبعه من دلالات، محقِّقاً أقصى درجات التلاحم بين الإيقاع، والدلالة، ونشير إلى أنَّ القبَّاني، شكَّل من هذه التراكم – في قصيدته السابقة – واجهته النصيَّة المحفِّزة للمقطع الشعريّ، كما في قوله:

"في كلِّ عشرينَ سَنَهْ

يجيئُنَا مهيارْ

يحملُ في يمينه الشمسَ،

وفي شمالِهِ النهارْ.

ويرسمُ الجنَّاتِ في خيالنا

ويُنزلُ الأمطارْ

وفجأةً...

تحيلُ جيشُ الرومِ كبرياءنا

وتسقُطُ الأسوارْ!!

* * *

في كُلِّ عشرينَ سَنَهْ

يأتي امرؤ القيسِ على حصانِهِ

---

(1) عبود، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربية المعاصرة، ص 172 - 173.

يبحثُ عن مُلْكٍ من الغُبَارْ..." [1].

إننا قبل الولوج إلى فضاء التحليل النصّيّ نؤكِّد: أنَّ القبَّاني حشد – في هذه القصيدة – كلَّ إمكاناته التعبيريَّة، لشعرنة المعاني، وهندسة النصّ هندسة دلائليَّة منظمة، تبث منطوقها بإحكام دلائليّ موقَّع، بالارتكاز على الدلالة المحكمة، النابعة من عمق التجربة، ومعينها الشعوريّ الحارق الذي لا ينضب نفثاً شعوريًّا حارقاً، ومدًّا عاطفيًّا مشتعلاً، مستمداً من مخزون الجراح، والمعاناة، والأسى، بجمل تتقطر أسىً، وتنفث زخمها الانفعالي الهائج عبر أشكال من التنديد، والاحتجاج، والتقريع، وحشد طاقات التعبير كلها، لإيصال مقصوده بوضوح وتوقيع دلالي محكم.

وبولوجنا عالم التحليل النصّيّ نلحظ أنَّ القبّاني قد وجَّهَنَا – بداية – إلى تكرار التركيب [في كلِّ عشرين سنة]، لإبرازه كواجهة نصّيّة هادفة إلى ما بعدها، ومستدعية – في الآن ذاته – البعد الشعوري لهذه الواجهة في إصابة مدلولها، متوسماً من خلال الرمزين المستحضرين [مهيار] و[امرؤ القيس] مجيءَ البطل الأسطوري الخارق الذي يحمل بين جناحيه الخلاص، ويبني الأمجاد والانتصارات، لكن سرعان ما تتجلي الحقائق، وتسقط الأقنعة، فما (مهيار) و(امرؤ القيس) إلّا تمثالين من الغبار، لا يملكان حق الإرادة فكيف يملكان حقّ التغيير؟! وما رمز الغبار إلّا دليل الهشاشة، والضحالة، والاتضاع الذي يمثلهما هذان الرمزان، إنَّ هذه الواجهة حققت تجاوباً دلائليًّا نصّيًّا أثارت المقطعين، وعمقت مثيرات الرؤية من خلال إصابتها لمقصودها الدلالي المحكم، وهذا يدلنا "أنَّ فاعليَّة التكرار

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 523 - 524.

التراكمي في فهم أبعاد التجربة الشعريَّة، وجذب الأنظار إلى العنصر المكرَّر كجزء فعَّال في حركة النصّ أمرٌ لا يمكن التغاضي عنه، ولاسيَّما أنَّه يخلق نوعاً من التوقع، الذي يولِّد المتعة بما يدرك، بعد فترة من الانتظار، وبذلك، يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءاً مهماً من عملية التذوق الفني"[1].

وهذا دليل أكيد على فاعليَّة التراكم في كشف أغوار النصّ، مما يعني "أنَّ أغلب حالات التراكم تتصل بجوانب لفظيَّة، أو إيقاعيَّة، تقتضيها طبيعة الخطاب الشعري على اختلاف أطواره وتنوع أشكاله"[2]، وعلى هذا، يتأكد لنا دور التراكم في تعضيد الرؤية، وبث مكنونها الداخلي في القصيدة السابقة، ليكون رديفاً للكثير من التقنيات التي عضدت المعاني، وأثْرت الدلالات، والرؤى النصّيّة التعرّويَّة الكاشفة.

7 - بنائيَّة الأنساق اللغويَّة المتوازية:

إنَّ (التوازي) خاصيَّة علائقيَّة بنائيَّة مهمة تسهم في تعزيز الأنساق اللغويَّة المتوازية التي تشي بإيقاعاتها الصوتية والدلاليَّة المنظمة التي تحكم سيرورة النسق الشعري العام، وبما أنَّ النصّ شبكة علائقيَّة متضافرة الأنساق، فإنَّ التوازي يهبها طابعاً تشكيليًّا مُوَقَّعاً (منظماً)، بحيثيات نصّيَّة علائقية متوازنة، حتى وإن بدت متشعّبة أو متوالية في نسق معين، فإنَّ لها وقعها العلائقي المنظم، لا يتكشف أمام القارئ إلّا من خلال تتبع مسار القصيدة النهائي، وعلى هذا، يمكن أن نعّد "التوازي من أعمق أسس الفاعليَّة الفكرية في الشعر، فهو شكلٌ من أشكال التنظيم النحوي، ويتمثَّل في تقسيم البنية اللغويَّة للجمل الشعريَّة إلى عناصر متشابهة في

---

(1) ستولينتز، جيروم، 1981 - النقد الفني، دراسة جماليَّة فلسفيَّة، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، ص 98 - 99.
(2) شرتح، عصام، 2010 - جماليَّة التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 406.

الطول والنغمة"[1]، وعلى هذا الأساس، "يصبح التوازي في الشعر حصيلة النظام الناتج عن الانسجام والتناسق بين البناء النحويّ – الصرفي، والبناء العروضي"[2]، فالشاعر يُنَظِّم القصيدة، تبعاً لحساسيته الشعريَّة التي تحاول الوصول بالنصّ إلى أقصى درجات التنظيم، والاتزان عبر التشكيلات الإيقاعية المتوازنة في بنيتها الصرفية، والنحوية، والتشكيليَّة، للوصول بالنصّ إلى قمة الثراء الدلاليّ والتناغم الإيقاعي، وعلى هذا، يمكن تحديد مفهوم التوازي: "هو الأخذ (في الاعتبار) سلسلتين متواليتين، أو أكثر، لنفس النظام الصرفي النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعيَّة، وصوتيَّة، ومعجميَّة، ودلاليَّة"[3]، وعلى هذا الأساس، "تتجلى خصيصة "التوازي" من خلال نظام التماثلات النحوية التي تكسب النصّ الشعريّ انسجامه وتنوعه معاً"[4].

وبهذا، يتأكد لنا أنَّ علائقيَّة الأنساق المتوازية هي التي تهب الشعر وظيفته الجماليَّة، وإحكامه النسقي، وتسهم في تحفيزه دلائليًّا، لإثارة متعة تلقيه لدى القارئ، "فهيمنة بعض القضايا الشعريَّة كالتوازي والتكرار تشير وبما لا يدع مجالاً للشكّ إلى أنَّ الشعر يسعى في أرقى تجلياته إلى خلق لون من التنظيم الخاصّ بواسطة تماثلات تقوم بالرفع من قيمة تلك الوظيفة"[5].

والقبَّاني – بوصفه شاعر الكلمة وخالق خصوصيتها العلائقية التركيبيَّة المدهشة – لم يغفل عن هذه التقنية في إكساب منطوقه الشعريّ طابعاً علائقيًّا،

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص 97.
(2) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 117.
(3) المرجع نفسه، ص 117.
(4) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص 97.
(5) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 116.

منظماً بأنساق لغويَّة متوازية، تشي بسيرورة دلاليَّة وإيقاعيَّة متوازنة عبر أنساق تشكيليَّة متضافرة، تشي بالبعد الشعوري التعرّويّ الكاشف، وهذا ما نلحظه في المقطع التالي:

"أصواتُنَا مَكْتُومَةٌ

شِفَاهُنَا مَخْتُومَةٌ

شُعُوبُنَا ليستْ سِوَى أَصفارْ...

إنَّ الجنونَ وَحْدَهُ،

يصنعُ في بلادِنا القَرَارْ"[(1)].

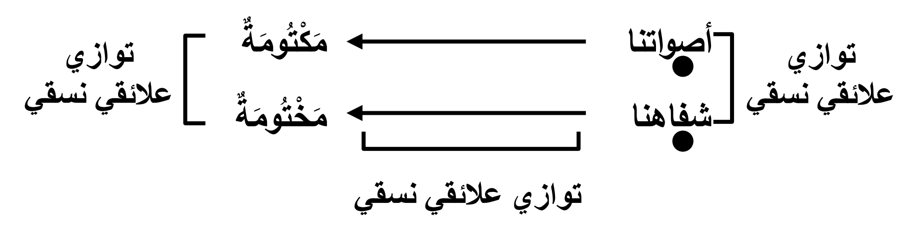
قبل الدخول إلى خضمِّ النصّ لتحليل فاعليَّة الأنساق المتوازية لابُدَّ أن نشير إلى أنَّ: القبَّاني اعتمد علائقيَّة الأنساق المتوازية في منطوقاته الشعريَّة السياسيَّة للتأكيد على أنَّه يهندس الفكرة، وينظمها تنظيماً لغويًّا نسقيًّا متوازناً، باقتصاد لغويّ نسَقي، بقدر ما فيه من الاتزان، والتنظيم العلائقي المتوازن بقدر ما فيه من اختزال، واقتصاد لغويّ بلاغي شديد في إصابة مقصوده الدلالي، وهذا يعني أنَّه يُقَلِّب الفكرة على وجوهها المختلفة، قبل أنْ يدفع النسق اللغويّ المتوازن شكلاً هندسيًّا للتعبير عنها، كإشارة علائقيَّة دلائليَّة على أنَّه يُركِّز الفكرة المحكمة، ويختار لها الشكل النسقي اللغويّ العلائقي المناسب الذي يزيدها عمقاً وتأثيراً في إصابة مقصودها بأقصر الطرق، وأشدَّها جاذبيَّة، وعمقاً في رمي ثقلها الدلاليّ المُرَكَّز، ولهذا، فإنَّ الشكل اللغويّ المتوازي لعلائقية الأنساق اللغويَّة في فضائه لا يأتي فضاءً تشكيليًّا بصريًّا لا طائل منه، وإنَّما يأتي مقصوداً لذاته، لأنَّ القبَّاني

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 524.

بالشكل النسقي المتوازن يُرَكِّز الفكرة، ويبث منطوقها الدلائلي المحكم، لتصل إلى ما يرمي إليه، بمكوناتها التشكيليَّة، والدلاليَّة، ملتصقة بفكر المتلقي، وكأنها خارجة من بؤرة تأملاته، ومنظوراته، ومحاكمته الدقيقة للأشياء، بوعيه وإدراكه هو، لا إدراك الشاعر.

وبدخولنا – إلى المقبوس النصّيّ – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد الشكل النسقيّ العلائقيّ المتوازن لحركة الأنساق اللغويَّة، كواجهة نصّيّة بارزة استدعى – من خلالها – بؤرة من الدلالات التعرّويَّة الكاشفة عبر فاعليَّة النسقين اللغويين المتوازيين، كما يلي:



إنَّ الشاعر عبَّر عن طريق شكلانيَّة النسقين المتوازيين عن سكونية الحركة، وانتظامها، لتتخذ مساراً منتظماً ساكناً، وهذا الانتظام النسقي المتوازي لم يأتِ لغائيَّة شكلانيَّة بصريَّة، رغبة في الشكل الهندسي للنسق اللغويّ المتوازن، ليؤكد انتظامه نسقيًّا، وإنما أدَّى وظيفة شعريَّة تنبع من جوهر الرؤية وتموضعاتها النسقيَّة، فعبَّر الشاعر عن جمودنا، واختناقنا، باللفظتين اللغويتين المتوازيتين نسقيًّا [مكتومةٌ] و[مختومةٌ]، وهاتان اللفظتان لم تقتصرا على دورهما الدلائلي في تكريس حالة الصمت والكتمان، وإنما جاءتا نتيجة حتمية للتدليل على حالة الذل، والاختناق، والجبن التي اعتدنا عليها، فعبَّر بصريًّا بالتوازي الصوتي على مستوى الكلمتين المتوازيتين [مكتومة] = [مخنوقة] للتعبير عن حالة الوهن والضعف التي

وصلنا إليها، فصوت [التاء] كما هو معروف:" صوتٌ انفجاريّ شديد يوحي بالشدّة والغلظة والقساوة، والقوة، ويدلُّ على الامتلاء والارتفاع"[1]، وإنَّ الشاعر خنق صوت الكلمة الانفجاريّ بالتاء المربوطة، فبدت الكلمتان مقيدتين مخنوقتين هيئةً، ومعنًى، فعبَّر عن هذا الاختناق بالربط (التاء المربوطة)، وكان بمقدوره أن يستعيض عن التنوين [ـةٌ] بالتسكين [ـةْ]، ليكمل دارة الاختناق على أشدِّها، لكنه آثر التنوين رغبة منه في إظهار الصدى الارتدادي لهذا الصمت والاختناق بامتداد يشبه الأنين، ليبعث – من خلاله – الأنين الجارح الذي يعتصر القلب والروح، فلجوء الشاعر إلى الغنة الصوتيَّة عبر التنوين، أعطى الكلمتين دوراً دلائليًّا إضافيًّا، بث من خلاله أنَّاتنا الجريحة المكتومة التي لا يسمع صداها وارتداداتها إلّا على شكل منقطع مكتوم بأنَّاتٍ صامتة لا تخرج من الشفاه، وإنَّما من عصارة الروح.

ومن خلال تدقيقنا في الجذر اللغويّ أو الحقل الدلالي لهاتين اللفظتين، نلحظ أنَّ هاتين اللفظتين تنتميان إلى حقل دلائليٍّ موحَّد، حقل: [الكبت، والصمت، والخناق]، فأدت اللفظتان دورهما الدلائلي المقصود، لتدلان على سكونية الحركة، وحالة الاختناق الدائمة التي لا مفرّ منها، وهذا يعني أنَّ الشاعر عبَّر بعلائقيَّة الأنساق اللغويَّة المتوازية عن مقصوده الدلاليّ، وبثه الحالة الشعوريَّة التي تذهب لتؤكد في النهاية أن صمتنا لم يمنحنا استحقاقاً للحياة فاعلين ومنفعلين، فبقينا في هذا الكون مجرَّد أصفار لا تشكل هامشها الوجوديّ، حتى كأننا لم نخلق قط، وإنَّ الصمت والركون عندما يخيِّم على البلاد لابُدَّ من أن تنهار، ويجري بركبها من لا

(1) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعري، ص 35.

يملكون القرار، وهم الحثالى والحمقى الذين لا شأن لهم سوى إشاعة القتل، والخراب، والدمار، وهكذا، يبدو لنا أنَّ التشكيل العلائقيّ المتوازيّ لحركة الأنساق اللغويَّة – في المقبوس السابق – يتجاوز شكله البصريّ الهندسيّ، ليتغلغل إلى بؤرة الدلالة، كاشفاً أبعادها، ومساراتها الدلاليَّة، ليأتي التوازي ناتجاً مهماً، لا غنى عنه في إنتاج الدلالة، والإيحاء بها.

وثمَّة شكل من أشكال التوازي النسقي العلائقي الأسلوبي الضاغط يلجأ إليه القبَّاني، إشباعاً لحالة شعوريَّة متوتِّرة في داخله، أو انعكاساً ارتداديًّا شعوريًّا متراكماً إزاء لحظة التوتر القصوى التي وصل إليها، ولم يجد متنفساً لها إلّا إشباعها التتابعي، مقترباً في مدِّه الأسلوبي من علائقيَّة التشكيل التراكمي، وذلك لبث انفعاله الصارخ، والبوح بشدة عمَّا يعانيه من تأزُّم وضيق، كما في قوله:

"تكذبُ في قراءةِ التاريخْ.

نكذبُ في قراءةِ الأخبارْ.

ونقلبُ الهزيمةَ الكُبْرَى

إلى انتصارْ"[(1)].

قبل الدخول إلى فضاء التحليل النصّيّ نوكِّد: أنَّ التشكيل العلائقيّ النسقيّ المتوازي عندما يكون مُوَجَّهاً بذهنيَّة إدراكيَّة واعية بوظيفته العلائقيَّة فإنَّه يحقق توهُّجه الدلائليّ، وإحكامه النسقي في إصابة المغزى الدلائلي المقصود، وعندما يكون متتابعاً شعوريًّا، فإنَّه يتخلَّى عن اتزانه النسقي، ويغدو ارتداداً نفسيًّا ضاغطاً، يبث الحالة النفسيَّة بكل توترها، وصداها الانفعالي الهائج، مما يضعف حدَّته

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 525.

الترسيميَّة، ويُخَفِّف وتيرته، واتزانه الدلائليّ، فيضيع المتلقي – حينئذٍ – في زخم المشاعر الضاغطة للشاعر، وتتشظَّى الرؤية الكليَّة للنصّ، وتتشظَّى دلالته، ومقصديته المتوخاة.

وبالعودة – إلى دلائليَّة المقبوس السابق – نلحظ أنَّ التوازي النسقي المتتابع، لم يُحقِّق وظيفته التأثيريَّة المتوخاة، نظراً إلى ضغط الحالة الشعوريَّة، وتتابعه بشكل سينمتري متراكم، بمتواليات متتابعة تتراكم فيها الأفعال، والتشكيلات، والمضافات بأسلوبها العلائقي الروتيني ذاته، ممَّا أدَّى إلى إضعاف الإحساس الدقيق بالفكرة من جهة، وهيمنة الطابع التعرّوي الانفعالي الحاد لا الترسيمي الدقيق لحيثياتها الجزئية من جهة ثانية، فبدلاً من محاولتنا الحيثية الجادة لمداواة جراحنا، وإعدادنا العدة الضرورية الكافية لمواجهة عدونا لجأنا إلى تزوير الحقائق، وقلبها رأساً على عقب، حتى أننا أصبحنا غير قادرين على مواجهة أنفسنا بهزائمنا، فحولناها بوهمنا إلى انتصارات زائفة وأحلام وأمانٍ واهمة ، وهذا دليل الفبركة واللّامنطقية في محاكمتنا لمظاهر الأشياء وقلب الحقائق وتزويرها، دون الولوج إلى أعماقها، لكشف الحقائق، واجتثاث الأوهام، فتجرّعنا الهزيمة تلو الأخرى، وما عدنا لواقعنا المتدني خلاصاً، وهذا يؤكِّد لنا أنَّ التوازي النسقي الدلائلي الفاعل هو الذي يوجِّه حركة الدلالات، ويمنحها شرعيتها الدلائليَّة، ومقصودها المُرَكَّز، شريطة "أن تنبثق الدلالة من طبيعة التشكيل اللغويّ بقدر ما ينبثق التشكيل اللغويّ من طبيعة الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها، بإسقاط نبضه على لغته التعبيريَّة، لتنطق بالصلة الوشيجة بين التشكيل اللغويّ والدلالة الشعريَّة"[1].

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، ص 99.

وقد يجمع القبّاني – في نسقه العلائقي المتوازي – بين الاختمار الفكري الواعي، بالبعد الهندسيّ للكلمات، والبعد الدلائليّ للعلائق اللغويَّة المجسدة، أي يجمع بين الوعي بالنسق الشعريّ والتخطيط المسبق له، والتوترات اللّاواعية الناتجة عن شدة المفارقات والتوترات الحادة، لزعزعة الرؤية، وخلخلة الإدراك عبر المتراكمات اللفظيَّة الشعوريَّة الضاغطة على ذات الشاعر لحظة عملية البث الشعري، وعلى هذا، يجمع القبّاني – في نسقه العلائقي المتوازي – إذاً – بين التخطيط والترسيم الذهني الواعي من جهة، والعشوائيَّة والضغط الشعوريّ الانفعالي اللّاواعي من جهة ثانية، مما يجعل المشهد الشعريّ حركيًّا، بما يبثُّه من أنساق متوازية، وأرتال لفظية موقَّعة (مموسقة) يشتغل عليها ضمن المقطع الشعريّ، فتتوتر الرؤية الشعريَّة التعرّويَّة –لديه – تبعاً للضغط الشعوري، وحجم الانفعال العارم الذي يبثه من جهة، وتبعاً للذهنية المتقدة الواعية في بث الأنساق العلائقيَّة اللغويَّة المتوازية التي تعي مدلولها، ومقصودها من جهة ثانية، "مثل هذا يؤكد لنا مقدرة الشاعر الإبداعيَّة على تشكيل علاقات لغويَّة جديدة، يبتدع لنفسه نظاماً خاصًّا نابعاً من رغبته الملحة في التعبير عن التجربة الوجدانيَّة التي يعيشها"(1)، وعلى هذا، جاءت الحركة النسقية الدلائليَّة كاشفة عن مقصودها في حيِّزها النسقي، مؤكِّدة توازنها النسقي، وتوازيها في الكشف، والتعرية، كما في المقبوس التالي:

"يا وَطَني الغَارقَ في دِمَائِهِ

يا أيُّها المطعونُ في إبائِهِ

(1) المرجع نفسه، ص 97.

مدينةً مدينةً

نافذةً نافذةً

غمامةً غمامةً

حمامةً حمامةً

مئذنةً مئذنةً

أخافُ أنْ أُقْرِئَكَ السلامْ"[(1)].

قبل الدخول إلى غمار النصّ لتحليل الارتباط النسقي لعلائقه اللغويَّة ومدها الدلائلي، لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ: القبَّاني يملك مقدرة فائقة على التلاعب النسقي في علائقيَّة الجمل المتوازية، وبنية تشكيلها خاصة في منطوقاته الشعريَّة السياسيَّة، لتبدو الجملة – لديه – أقرب إلى البث الشعوريّ الإيحائيّ، عمَّا يعتصر ذاته من نبرة تقريعيَّة احتجاجيَّة صاخبة حيناً، وذات ترسيم ذهني دقيق (منظم بنسق علائقي محكم) حيناً آخر، مؤكِّداً أنَّ "النصّ الأدبيّ نتاج الاشتغال على الشكل بالنظر إلى ارتباط معناه بشكله، فالأديب يعمل على نسق الدلالات المألوفة مبتعداً في ذلك عن اللغة التقريريَّة المباشرة، ويستعيض عن ذلك بلغة تتميَّز بالتصدع، والتوتر، والخوف، وتكتنفها بياضات، وفراغات في ظلّ الصورة المبتكرة، مما يحسب له حسابه أثناء قراءة النصّ وتحليله"[(2)]، وهذا يدلنا "أنَّ الأنساق/ أو المتواليات المتوازية" تؤدي دوراً مساعداً في قراءة النصّ، والوقوف على جوانبه المختلفة، لعلاقتها بالشكل اللغويّ من جهة، والبناء النصّي العلائقيّ من جهة

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 526.

(2) بوبعيو، بوجمعة، 2009 - آليات التأويل وتعددية القراءة (مقاربة نظرية نقدية)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 66.

ثانية، وهذا ما أشار إليه محمد كنوني بقوله: "إذا كانت المتواليات المتوازية، تثير القارئ بما تطفح به من تماثل قد ينسي ما فيها من شحنات دلاليَّة، إلّا أنَّه بالإمكان الإشارة إلى ما بين الكلمات التي تتماثل نحويًّا – برغم اختلافها الصوتي والمعجمي – من علاقة تقوم على أساس الإحالة الدلاليَّة"[(1)].

وبالعودة – إلى دلائليَّة المقبوس السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد في نسقه العلائقي المتوازي على المواجهة الحاسمة بين ذاته المغتربة الجريحة بإحساسها المأزوم، والوطن بما يمثله من نزف وجراح وتمزق وضياع، فكلاهما ممزَّق، وكلاهما بأمسّ الحاجة إلى الآخر، ولذا، فإنَّ اتجاه الشاعر إلى وطنه هو ارتداد غير مباشر إلى ذاته الجريحة، إلى إحساسه الجريح المحطَّم، فبث في صورة الوطن صورته القلقة المتصدعة المكلومة بعذاباتها، وجراحات اغترابها، وهنا، بدأ بتشريح هذه الجراح دون أن يملك القدرة على إحصائها، فكيف يملك القدرة على علاجها؟!، وهنا أخذ النسق حيِّز التماثل، والتوازي، والتقابل بين أرتال من الأنساق المعجميَّة المكرّرة ذاتها في نسق واحد، دليلاً على أنَّ المواجهة مع الوطن هي مواجهة مع ذاته، فجراح الوطن جراحاته، وإباء الوطن المنكسر هو صدى شعوره الاغترابي الحزين، وصدى إبائه الجرح، ولذا جاء النسق التقابلي التالي، مؤكِّداً فاعليَّة هذا التلاحم رغم المفارقة المفتعلة في فاصلة الختام.

---

(1) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريّة، (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 120.

[يا وطني الغارق في دمائه ⇔ يا وطني المطعون في إبائِهِ]

توازٍ نسقي

[(مدينةً⇔مدينةً) ⇔ (نافذةً ⇔نافذةً) ⇔ (غمامةً ⇔ غمامةً) ⇔ (حمامةً⇔ حمامةً)⇔(مئذنة ⇔ مئذنةً)]

(توازٍ نسقي تماثليّ)

إننا نلحظ – مِن خلال الشكل السابق – فاعلية الأنساق المتوازية في التعبير عن هذا التلاحم، والتماثل، والاندماج بين جراحاته، وتصدعاته الاغترابية من جهة، وجراحات الوطن التي شملت كل جزئية من جزئياته، فلم تترك مدينة، ولا نافذة، ولا غمامة، ولا حمامة، ولا مئذنة، إلّا وشملتها بحراب الذل والمهانة من جهة أخرى، وهنا لم يعد الشاعر قادراً على تتبع هذه الحيثيات الجزئية، فأكَّد انفصاله عنه، انفصالاً مفتعلاً ينطقه لفظاً دون أن يقصده حقيقة، بقوله: [أخافُ أنْ أُقرئك السلامْ]، وكأنَّ الشاعر بارتداده وانسلاخه عنه يعلن ارتداده وانسلاخه عن ذاته، محاولاً نبذ هذه الجراح، والوعي بأهميَّة الفعل للنهوض والثبات، وهذا يقودنا إلى القول:

إنَّ علائقيَّة الأنساق المتوازيَّة، وكيفيَّة تموضعها داخل سياقها النصّيّ، هي مؤشرات دلائليَّة مقصودة لذاتها، يتوجّب كشفها وتأويلها، نظراً إلى ما تخفيه في باطنها من دلالات قد لا تفصح عنها الكلمة الشعريَّة ذاتها بقدر ما يفصح عنها شكلها العلائقي المتوازي، وطريقة تموضعه على خارطة النصّ.

8- بنائيَّة السؤال وتعالق المعاني:

إنَّ الكون – كلّه – دائرة تساؤل مفتوح، فكيف بالتساؤل الذي يُفَجِّره النصّ، ويترك مدّه الدلاليّ مفتوحاً على آفاق الحياة، ومتغيِّراتها، والشاعر لا يكون شاعراً

يملك رؤياه إلّا إذا كانَ بؤرة ملتهبة متشظيَّة بالأسئلة المفتوحة الممتدة؟، ولذا، فإنَّ النصّ الشعريّ [حياة داخل الحياة]، و[سؤال داخل سؤال]، وما تفشي السؤال لدى الشاعر إلّا دليلاً على بعده التأمليّ، وحثيثه الدائم لعقد حوار مفتوح مع الآخر، أيًّا كان شكل الآخر، وطريقة الحوار، ونوع التواصل اللّاهث وراءه، والشاعر لا يُفَجِّر الحقائق، ويدرك أبعاد المعاني إلّا بتعالقاته الدائبة مع الأسئلة، فهي التي تشحن الدلالات، وتزيد تعالق المعاني في الأذهان، فتراكم الأسئلة يستولد المعاني، ويفجِّر الدلالات لتزدهي بثوب جديد، وحراك دائب مستمر، إذْ "إنَّ تكرار الأسئلة يسهم في فتح المجال الدلاليّ، وشحنه بقوة إيحائيَّة، تستدرج القارئ إلى إكمال النصّ، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات، وبذلك، فهي تستثير الجدل، والقلق، مُجَسِّدة ضغوطات وانفعالات نفسيَّة متتاليَّة، تشحن الشاعر بطاقة فاعلة في ممارسة الحوار، والجدل، والمساءلة"[1]، لهذا، فإنَّ بنائيَّة السؤال بتراكمها داخل النصّ لهي مؤشِّر بنيويّ بنائي فاعل يُبرهن على مقدرة الشاعر على إثارة الرؤى للانفتاح على مساحة الكون، وتشكيل جدليّة حواريّة مع ما يمثله الآخر من ارتدادات شعوريَّة تأمليَّة، تؤكد تفاعله معه محاوراً، مكتشفاً، متأملاً، متحفزاً دائماً، لتلقي النصّ، ليصل إلى ذروة التأثير برسالته النصيَّة ذات التساؤلات الجدليَّة المفتوحة، والصدى التأملي الارتدادي الذي يثير الشكوك ويدفع إلى مغامرة الكشف، والاستغراق، والتأمل.

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى المهارة، والحنكة، للتواصل الدائب مع الآخر، وجدبه ليتفاعل مع فضائه النصّيّ التساؤلي المفتوح، فاعلاً ومنفعلاً به، وذلك بأن

---

(1) شرتح، عصام، 2005 - ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 10.

يختتم الشاعر نصّه بتساؤل رؤيوي جدلي مفتوح ليبقى نصّه مفتوحاً على حوارات دائمة لا تنفد ولا تنتهي، بتعدد القرَّاء واختلاف القراءات، وبهذا يضمن لنصّه فضاءَه الدلالي العلائقي الممغنط، باستثارة الدلالات من جهة، والحوارية الدائمة لتوجسات الآخر ومشاركته في إثارة الجدل القلق المتسائل من جهة ثانية، وهذا يجعل نصّه متجاوزاً حاجز الزمن، وكاسراً فضاءه القسري. وهذا ما جسَّده القبَّاني، وسعى إليه ليكون السؤال مكوّناً فنيًّا أو مولِّداً جماليًّا يفتح دائرة الدلالات على أشدِّها، من خلال الهالة الدلاليَّة التي تركها السؤال مفتوحاً في نهاية القصيدة، ممَّا أدَّى بنصّه الشعري إلى تحفيز دلالاته، وتوسيع حقله الدلائلي لإكسابه مشروعيَّة القراءة، وانفتاح مساحات التأويل التي تزيده ثراءً وغنًى وفاعليَّة على استقطاب جمهرة المتلقين على الدوام، كما في قوله:

"يُسافِرُ الخنجرُ في عُرُوبَتي

يسافرُ الخنجرُ في رُجولتي

هل هذِهِ هَزِيمَةٌ قُطْرِيَّةٌ؟

أم هَذِهِ هَزِيمةٌ قَوْمِيَّةٌ؟!

أم هذِهِ هَزِيْمَتي؟؟!"[(1)].

قبل الدخول إلى فضاء المقبوس السابق نؤكِّد: أنَّ القبَّاني لم يعتمد صيغة السؤال بوصفها بنية تساؤليَّة يبغي من خلالها ردَّاً أو جواباً على موقف ما أو رؤية محددة، وإنما السؤال لديه نفثة شعورية محتدمة، وهو يعد – في قصائده – مولِّداً شعوريًّا مُحَفِّزاً لموقفه الاحتجاجي، وباعثاً حيويًّا لتواترته ومظاهر احتجاجاته،

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، ج6، ص 527.

فالسؤال – لديه – إذاً ليس ترفاً لفظيًّا، وتلاعباً علائقيًّا في ذهنية القارئ، وعبثاً في علائق التشكيل، لاستدراج المعاني، واستقطار مداليلها المستعصية البعيدة، وإنما هو واقعة لغويَّة يقتضيها الموقف الشعوري الاحتجاجي التقريعي الرافض من جهة، وقيم انبعاثية تنبثق من ركام جراحاته المريرة، وإحساسه الاغترابي الشعوريّ المأزوم من جهة ثانية، مما يجعل بنية السؤال لديه علائقيَّة مخصصة لذاتها تمثل ضرورة بارزة يتطلبها الموقف الشعوري أو الرؤية المخصوصة المجسدة، وكأنَّها قرار لزومي لا مفرّ منه.

وبالعودة – إلى الفضاء الدلائليّ للمقبوس – نلحظ أنَّ القبَّاني يستخدم – كعادته في هذه النصّ – أسلوبه التقريعي الاحتجاجي الرافض، وموقفه المرير الجارح، عبر حساسيَّة المفردة، وحساسيّة ما تشي به من دلالات، وما تؤديه بدورها العلائقيّ المُنَظَّم في إصابة مقصودها الدلاليّ، ومدها الشعوريّ العلائقيّ الممغنط الذي يُحَفِّز الدلالات، ويوسِّع آفاقها الرؤيوية، وهذا ما تبدّى لنا في اختياره للفظة: [يسافرُ]، بدلاً من لفظتها الملصقة بها تماماً في الاستعمال الجمعي المعتاد [يطعنُ] الملازمة للفظة [الخنجر]، وهذا الانزلاق في تحويل علائقيَّة الفعل، لم يأتِ عن عبث، وإنما جاء بناءً على اختيار دقيق لمداليل هذه اللفظة، لتؤدي مقصودها الفني بمعنى: أنَّ اختيارها جاء مقصوداً، أو لنقل: مدروساً بعناية فائقة، ودليلنا على ذلك أنَّ مؤولة [السفر]، تعني في مقصودها الدلائلي المعتاد، أو [الحقل الدلالي] الذي تفرزه من الذهن: [الترحال، والاغتراب، والحركة، والتذبذب، وعدم الاستقرار، واللّا انتماء]، كالحالة التي هو عليها.

وهنا، منحها الشاعر – في سياقها العلائقي – انفتاحاً دلائليًّا مشحوناً بفيض

من الدلالات الاغترابيَّة الجارحة، ليدل – من خلالها – على مرارة الغربة، وجراح الاغتـراب، وقسـوة الحالـة المتذبذبـة الملازمـة – لديـه – بالشـعور [بالانتمـاء/ واللّاانتماء]، مما يجعل النسق الشعري مشتعلاً بتوتر هذه الحالة النفسية الملازمة المصطرعة – لديه – لتحمل شتى أنواع الدلالات المأزومة الجارحة في مدها الشعوري وبريقها الدلاليّ، وهنا، أظهر اشتداد الحالة الشعوريَّة – لديه – على إحساسه القدري بأنَّ قدره ما هو إلّا مركب ارتحاليّ دائم في خضم بحرٍ هائج، متلاطم الأمواج، موجةً إثر موجة تلطمه بجراح الغربة، وأخرى بجراح الترحال، وأخرى بفجائعية الزمن، وأخرى بالنكسات، والخيبات، والنكبات، وأخرى بفجائعية الفقد ومرارته المحزنة، لكن على شدتها كلها يمكن للمرء أن يتجاوزها تباعاً، مقارنة بجراح الضياع"، والشعور باللّاانتماء! ودليلنا أنَّ المنفي لا يملك وطناً، ولا يملك أيّ إحساس بالانتماء، لأنَّ الآخر لا يمنحك وطناً، ولا يمنحك تجذراً وجوديًّا وانتماءً، وإنَّما يمنحك صدى لحياة هامشيَّة تطفو بها على السطح، دون أي إحساس لزوميّ بوجود انتماء.

وهنا، جاء تعبير الشاعر قمّة في الحساسيَّة الشعريّة، والبداعة في إصابة عمق الرؤية في الصميم: [يسافرُ الخنجرُ في رجولتي]، إنَّ أقسى ما يُطْعَنُ به المرء أنْ يُطْعَنَ برجولته وكرامته، فالمغترب لا يملك إحساساً بالانتماء، ولا يملك إحساساً بالرجولة، وهذا الإحساس المنكسر يفقده معنى الحياة، فمن المعروف أنَّ الخصوبة هي التي تمنح الإنسان استمراريته في الحياة، وعندما تُجْتَثُّ الخصوبة من المرء لا تُجتثُّ منه الخصوبة فحسب، وإنَّما الكرامة والعزة والإباء، والحياة بأكملها، بزهوها وإشراقها وتواصلها المستمر، وعلى هذا، حملت هذه الاستعارة في

طيَّاتها دهشة وعمقاً في إصابة مقصودها، بإحساس شعوريّ موجع تضافر مع التساؤل الختامي في التعبير، عن فداحة الحالة التي اعتصرت قلبه وكيانه، لدرجة أصابت بوقعها الارتدادي الدلائلي الكاشف غايتها القصوى في الإثارة والإبلاغ.

وبالتدقيق – في علائقيَّة هذا التساؤل وعمقه المدلولي – نلحظ أنَّ القبَّاني لا يبث منطوقه عبثاً، وإنما يبثُّه عن دراية فائقة بمدلول الكلم ووقع الكلمات في نسقها كوقع السيف في مضائه وحدَّته، حيث أدَّى هذا التساؤل دوره الفني المنوط به، ليشكل ذروة في البث الشعوري الاحتجاجي الصارخ، مشكِّلاً علائقيَّته النسقية، وتعالقاته المعنوية كبؤرة انفعالات صارخة من الأعماق، تبدَّت بوضوح عبر التوتر الحاد الذي فجَّره بالمفارقة التعبيريَّة البليغة الدالة [بمستوييها اللفظي والدلالي معاً] عبر دلائليَّة الصوت، بارتفاع حدة صدى صوت الياء الارتدادي المفتوح الذي يحمل اهتزازاً صوتيًّا حاداً، وقوة ارتدادية توتريَّة ضاغطة، تعلن صموده وثباته على الرغم من جميع المطبَّات والنكبات والنكسات التي عايشها حتى آلفها، وبالمقابل جاء صوت الهاء [منكسراً] بالهمس الصوتيّ المنكسر في لفظة [هزيمتي]، الذي يدل على مشاعر الحزن، والأسى، واليأس، والتشرد، والضياع، والانكسار الشعوري، وهذا الامتداد الصوتي لحالة التذبذب تلك، لازمته طويلاً، وأصبحت صرخته المدوية التي ينفثها من الأعماق، ليبقى صداها متدفقاً مبثوثاً إلى ما لا نهاية، عَبَّرَ عنها بالمد الصوتي المفتوح خلال صوت [الياء]، ثم استتبعه بصريًّا بصدى إشارتي الاستفهام: [؟؟] ليؤكِّد امتداده المتسائل عبر عجائبية التساؤل، الذي فجَّره بإشارة التعجب [!]، تاركاً مداه الصوتي قارعاً أسماعنا إلى ما لا نهاية، يعلن أخيراً، بأنَّه: لا يملك وطناً ولا يملك إحساساً بالانتماء، وهذا دليل أكيد لا يدع

مجالاً للشكّ، أنَّ السؤال – لدى القبَّاني – هو توتير حالة، وارتداد شعوريّ، وكشف مستبطن عن جراحات الروح وعذاباتها، بمظهر شعوري جريح حارق يكوي الروح، لتشي بأنَّاتها ومظاهر احتجاجها، دون أنْ يخفى علينا ما يحمله من توتر وانكسار شعوري، دال بقوة على فداحة الحزن، ومرارة الأسى التي يعيشها، فيأتي السؤال ليس وليد حاجة شعوريَّة ارتداديَّة فقط، وإنَّما يأتي بوصفه كوداً كاشفاً عن عمق مخزونه الباطني، بكل زخم الحالة الشعوريَّة الضاغطة، والانفعال الذي يهدر في أعماقه، بقرار دلائلي محكم لا يدع مجالاً للشك.

الفصل الثاني
(علم الجمال النصّيّ - البنيوي)

قصيدة (متى يعلنون وفاة العرب؟!) لنزار قباني أنموذجاً

* رؤى تنظيريّة في طرائق الكشف البنيوي – الجمالي.

* التحليل البنيوي – النصّيّ:

1– بنائيّة العنوان.

2– بنائيّة الفاتحة الاستهلاليّة.

3– بنائيّة المقوِّم الصوتيّ.

4– بنائيّة الكلمة.

5– بنائيّة الجملة.

6– بنائيّة المقطع.

7– بنائيّة التشكيل البصريّ:

أ – بنائيّة التشكيل البصري لمساحة [السواد/ والبياض].

ب – بنائيّة التشكيل الهندسي.

ج – بنائيّة التشكيل البصري لعلامات الترقيم.

الفصل الثانـي

(علم الجمال النـصّيّ – البـنـيـوي)

قصيدة (متى يعلنـون وفاة العرب؟!) للشاعر نـزار قبّـانـي

رؤى تنـظيريـّة في طرائق الكشف البـنـيـوي – الجمالي:

إنَّ الكشف البنيويّ عن حركة النصوص الداخليَّة، لهو تغلغلٌ في مُرَكّباتها، وعلائقها، ولبناتها الداخليَّة التي ينطوي عليها التشكيل النصيّ، بوصفها كوَّة نلج من خلالها جوهر البنية، في تجاوراتها النسقيّة، وعلائقها اللغويَّة، وحيِّزاتها التشكيليَّة التي تهب النصّ كتلة نصيَّة متماسكة، ولا تكون للبنية أيَّة قيمة دلائليَّة علائقيَّة فاعلة إلّا إذا عبَّرت عن مقصودها بدقة، وأدّت دورها العلائقي بإثارة، وإتقان، أي "أنْ تكون البنية ذات رؤية شموليَّة نابعة من شمولية النصّ، إذْ لا يُفْهَم الجزء إلّا في إطار الكل، وهذه الرؤية النصَّية في جدليَّة الجزء والكلّ، تجانس الرؤية الاجتماعية في جدلية الفرد بالجماعة"[1]، ومن هنا، فإنَّ الكشف البنيوي عمَّا يتضمَّنه النصّ من علائق لغويَّة هو من صلب ما دعت إليه البنيوية الحديثة، لتصل إلى الجانب الخفي من النصّ، أو الجانب العميق بتغلغلها إلى أعماقه، "وهكذا يُنْظَرُ إلى النصّ من منظور البنيويَّة على أنَّ وجود عائم يطلقه مُؤَلِّفه في فضاء اللغة سابحاً فيها، متغلغلاً في أبنيتها وتراكيبها، غائباً عن الظهور في متاهاتها، إلى أن يَتَلَقَّفَهُ القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته، وكأنَّ الأمر – بذلك –

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالَّة في شعر شوقي بغدادي، ص 23.

يعنـي أنَّ لا وجـود لـه إلّا حينمـا يتناولـه القـارئ، والـنصّ بـذلك "شـاردة ينـام عنهـا مبدعها"[1].

والقارئ البنيويّ للنصّ الشعريّ لا ينبغي أن يقتصر على الجزئيات للوصول إلى الكليات (المنظورات، والرؤى الكليَّة) على الرغم من أنَّ هذا الاشتغال هو من صلب عمله، عليه أن ينطلق – في عملية ارتداديَّة – من الجزء إلى الكل، ومن الكل إلى الجزء، ليتم تفعيل القراءة البنيويَّة، لتحقيق جماليتها ومصداقيتها الفنيَّة، ولكسر ما يمكن أن نسميه النمذجة القرائية السكونية للنصّ، إذاً عليه أنْ يمارس النقد البنيوي لا بوصفه آلة إحصاء واستقصاء، وإنما بوصفه خالقاً جيداً للنصّ، ليبدو مؤثراً فيه، باعثاً لحركته السكونيَّة التي همدت بعد ما تم الإفراغ الشعوري، ووصول لحظة التوتر الشعوريَّة القصوى لدى المبدع [لحظة الخلق الشعريّ إثر المثير الضاغط]، إلى درجة الصفر، عليه أن يشعلها بلمساته التحليليَّة، ليعيد النصّ إلى نبض الحياة من جديد، وهذا ما أدركه الناقد علي جعفر العلاّق بقوله: "أنا لا أرى النقد الحق إلّا بوصفه نشاطاً لغويَّة من طراز خاصّ، فالعمليَّة النقديَّة لا تفصح عن ذاتها إلّا خلال اللغة، وفي اللغة أيضاً، وبدون لغة جذابة وثاقبة لا يستطيع الناقد، مهما كان وعيه النقدي عالياً، أنْ يُجَسِّد موقفه من النصّ، وانفعاله به تجسيداً بارعاً ومؤثِّراً. وبكلمات أخرى، فإنَّ الناقد يظلُّ، بدون هذه اللغة الخاصَّة، ناقداً بالقوة أكثر منه ناقداً بالفعل، ويظلّ مسعاه النقدي مشاريع، أو محاولات، أو نوايا نقدية أكثر منها إنجازات مكتملة... لابُدَّ للناقد الحقيقي من نبرة خاصة، أعني صوتاً شخصيًّا يدلُّ عليه، ويميِّزه عن سواه، ويفصح عن اهتماماته،

---

(1) بو بعيو، جمعة، 2009 - آليات التأويل وتعدّديّة القراءة، مقاربة نظريَّة نقديَّة، ص 72.

صياغات وأبنية ورؤى. وهكذا، فإنَّ أدبيَّة النقد، تتجلىَّ بشكل ناصع، في امتلاك الناقد صوته الفرديّ المميَّز، وكما تدلُّ القصيدة على صاحبها، فإنَّ لغة الناقد المتفرد تكشف عن شمائله التعبيريَّة، وميوله، ولوازمه التي يجد أنها أقدره من سواها على بلورة نزوعه النقديّ، أو منحاه في التأمل، والكشف، والتحليل"[1].

ومن هنا، يصعب تحديد النصّ الشعريّ، وكشف بواطنه، وبناه الداخليَّة، انطلاقاً من تأطير مسبق، وهذا ما على الناقد البنيوي إدراكه في ممارسته النقدية، فالعملية الإبداعية هي اختراق، وتجاوز، واستدراج رؤيوي جذاب للقارئ، ومن ثمَّ، فإنَّ تفعيل القارئ جماليًّا في التحليل البنيويّ لا يتمثَّل بالإغراق في التقصي الداخلي بقدر ما يتمثل في ربط هذا التقصي بالبعد الجمالي الخارجي، وإلاَّ سيفقد المحتوى النقدي بعده الجماليّ، ويبقى منغلقاً على ذاته، بالبحث العلائقي الداخلي بالتركيز على الدلالات المتوارية في النصّ، بمعزل عن حيويته، التي ترتبط بالخارج كما ارتباطها بالداخل، وهذا ما أشار إلى بعض منه الناقد خليل موسى بقوله: "إنَّ تحديد أيّ نصٍّ تحديداً نهائيًّا – ولاسيَّما النصّ الشعريّ – ليس بالأمر اليسير، فذلك يعني أنَّنا نُحَدِّد اللّامحدود بلغة المحدود، واللّامنتهي بلغة المنتهي، واللّازمني بلغة الزمني والشعري بلغة اللّاشعريّ، وليس معنى ذلك أنَّنا نقدس الشعري من دون غيره، ولكننا نعني أنَّ طبيعة النصّ الشعريّ الثري تختلف عن طبيعة الأجناس النثريَّة، ومفاتيحه أقل فاعليَّة، وأكثر دقَّة من مفاتيح النصّ النثريّ، وهذا ما حَدَا بالرمزيين، وعلى رأسهم "مالارميه"، إلى أن يروا أنَّ الشعر في إشعاعاته لا فيما قيل فيه، وهو فيما لا يَقُلْ، وليس فيما قيل، والشعر كلمات لا

---

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة، فأين الأشجار، دار أزمنة، الأردن، ط 1، ص 38 - 39.

أفكار، ولذلك، فإنَّ الشكلانيين والبنويويين ومن بعدهم انطلقوا من هذه الأقوال ليصنعوا مناهجم، ومقاييسهم، ومعارفهم إذا أرادوا الحديث عن النصّ الشعريّ أو الشعريَّة في النصوص النثريَّة، ولذلك، فإنَّ الألسنيين والبنيويين والتفكيكيين والسيميولوجيين تحدَّثوا عن السكوني، أو التزامني، مقابلاً للتطوري، أو الزمني، ووقفوا على المنهج الأول منهما للقبض على اللغة في لحظة سكونيَّة، للقدرة على امتلاك جزء منها، ووصفه"[1].

وإنَّ ما أشار إليه الموسى يدفعنا إلى التأكيد على أنَّ دراسة النصّ ببناه اللغويَّة العميقة، دراسة بنيويَّة، يعني – بالدرجة الأولى – دراسة علاقاته اللغويَّة ، ومستوى تطورها، ومؤثراتها، وما تفرزه من معانٍ، ودلالات، وإشارات، ورموز، ومستتبعات نصيَّة، مركزها بنية العلائق اللغويَّة، ومحور ارتكازها، ومكمن ثقلها الدلالات، والمعاني الجديدة المفرزة، "وبما أنَّ النصّ بنية لغويَّة مكوَّنة من بُنىً دالة على لحظة التشكيل الداخلي للمدلول، وتجسده المباشر في الدال يمنحها بعدها الإنساني، والجمالي كحد فاصل بين الشعر والنثر، ويوحِّدها في علاقات جدليَّة، تتجلّى في قدرة على خلق التآلف بين المألوف/ واللامألوف. هذا التجلي هو الذي يستدعي آليَّات متعدِّدة على الباحث أن يستخدمها في منهجه التحليلي، لاكتشاف شعريَّة النصّ، تنفُذ إلى ما وراء الكلمات في سياقاتها المتعددة من معانٍ توارت في هالتها الإشاريَّة"[2]، لتتحول في دلالالتها إلى عدة دلالات، متولِّدة من السياق الذي يمنحها تعدداً قرائيًّا مستتبعاً إفرازيًّا لحالة التشكيل النصيّ الجديد، "وهذا التحول

---

(1) الموسى، خليل، 1999 - قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 83.
(2) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالَّة في شعر أمل دنقل، ص 26.

لنصّ قراءات عدَّة، تنطلق من داخله، معلنةً عن خصوصيته الدلاليَّة، وعن تداخله في نفس الوقت مع نصوص أخرى في المتن نفسه، أو بنية الخطاب الإنسانيّ الآخر التي تشكل موروثاً لا شعوريًّا في الوعي، يستضيءُ به النصّ، كحالة تماثلٍ ترفد الشعور الإنساني بوحدة العالم، ووحدة الأدب، وبالتالي وحدة الوجود"[1].

والمبدع مهما تَحَصَّن في أسيجة، وقلاع، وأغلفة من الصور، والدلالات، والتشكيلات المراوغة المستعصية، ليبقي نصه شخصانيًّا (مغلقاً)، فإنَّه لابُدَّ من أن يأتي القارئ المجازف الذي يحطم هذه الأسيجة، وينتهك حُرْمَةَ النصّ لاكتشافه، واكتشاف ما فيه من مكنونات، أو مدلولات مسكوت عنها داخله، وهذا ما أشار إليه الموسى في قوله: "وإذا كان المؤلِّف يُحَصِّن نصَّه ضد القراءات التي تحاول معرفة كنهه، واقتحامه للتحول في ثناياه، وتفكيكه، لإعادة بنائه، وإنتاجه، فإنَّ على القارئ أنْ يكون هو الآخر مُحَصَّناً بوسائله الهجوميَّة، ومعارفه الخاصّة، ومنهجه، قبل أن يقوم بعمليَّة اقتحام النصّ، وبخاصَّة إذا كان النصّ شعريًّا، وشعريَّته في بنيته لا سواها"[2].

وحريٌّ بنا أن نتذكر أنَّ من آليات الباحث البنيويّ عمق الرؤيا، وقوة الحدس، ليستطيع أن يمتلك خصوصيَّة الكشف، بالإضافة إلى خصوصية التشكيل، والتأويل، فكما أنَّ المبدع يُشَكِّل نصّه بطريقته الخاصَّة به، فإنَّ ما يتوجب على الناقد البنيويّ – كذلك – أن يشكِّل النصّ الذي بين يديه بطريقته الخاصَّة دون أن يشوِّه محتواه، يتوجب عليه – إذاً – أن يفكِّكه، ليعيد تنظيمه بنسق مغاير، وكأنَّه

(1) المرجع نفسه، ص 27.
(2) الموسى، خليل، 1999 - قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 83.

خطاب جديد، [قول على قول]، وهنا، ننِّوه إلى مزلق خطر قد يتعرَّض له الناقد وهو: إلّا يغرق في تتبع البؤر البنائيَّة، والإحصائيات الرقمية على حساب الشكل الأدبيّ الممتع، فكثير من الدراسات البنيويَّة فقدت قيمتها بفقدها لجمهور القرَّاء الذي لا تعنيهم الإشارات، والأرقام والرموز الحسابيّة بقدر اهتمامهم بفن القول النقدي ومضمونه الجمالي الذي يزيدهم تمسكاً بالنصّ، وتمسكاً بروحانيَّة النقد، وهذا ما أشار إلى بعضٍ منه العلاَّق بقوله: "إنَّ أدبيَّة النقد لا تعني إنشائيته، أو غرقه في لغة الانطباع أو الخاطرة، أو الرأي المُنْفَعِل ولا تعني الاحتفاء بما تقوله النصوص، أو التغنِّي بمحمولاتها الفكريَّة. ومن ناحية أخرى، فإنَّ عملية النقد لا يقصد بها جفافه، أو خلوُّه من بلل الذات، وهي لا تعني تجنب الاحتكاك بالنصوص، أو التماس مع شحنتها الخطرة، بل تعني ارتفاع الناقد على أهوائه و انحيازاته، وتعني أيضاً إقباله على تلك النصوص مدفوعاً بقوة الوعي وتوهُّج الروح معاً"[1].

وإشادة العلاَّق تدعونا إلى التأكيد على صفات الناقد الحقيقي، ومن أهمها التجرُّد عن الأهواء، والنوازع، والانطباعات المسبقة، فالناقد البنيويّ على الرغم من انطلاقه من بؤرة البُنى النصيَّة في النصّ الأدبي فإنَّه – من الضرورة بمكان – أن يأخذ بعين الاعتبار البناء النصّيّ ككل، بمعنى أثر البنية في تشكيل البناء النصّيّ، ودورها وظيفيًّا وجماليًّا، لأنَّ الدور الوظيفي قد ينتج إدراكاً معرفيًّا بطبيعة الإبداع، لكنه لا ينتج إدراكاً جماليًّا، بحساسيَّة البناء الشعريّ، ومصدر جماليَّاته، وهنا نؤكِّد على مسألة أخرى: إنَّ انطلاقة الناقد من البنية لا يعني التوقف حيالها

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة، فأين الأشجار؟!، ص 40.

معرفيًّا، فمن حقل اشتغاله أيضاً: [البناء النصّيّ ككل]، أي علاقة الكلمة بما يسبقها، ويتلوها في التركيب من علائق، وروابط تربطها بالنسق الكليّ، عليه أن يعي أنَّ "الكلمة نسق في الجملة، والجملة نسق في البيت، والبيت نسق في المقطع، والمقطع نسق في القصيدة، ويُكَوِّن مفهوم البنية العلاقات التي تنتظم مجموع الأجزاء بعضها ببعض في كلّ أدبي"[1].

وإننا سنعمد في اشتغالنا النقديّ على معطيات المنهج البنيويّ، بوصفه منهجاً نقديًّا دقيقاً في عمليَّة الكشف النصّيّ، إنْ تَعَدَّى إلى وظيفته المعرفيَّة العلائقيَّة [الوظيفة الاستهلاكية المباشرة] أي العلاقات والروابط في طابعها النحويّ الوظيفي [طابعها التجريدي المحض]، إلى الوظيفة الجماليَّة، لأنَّ الإفراز العلائقيّ الباطني إن استتبعه كشف جماليّ تتعزّز قيمة الكشف البنيويّ، وهذا ما سنؤكِّد عليه: إنَّ للكشف البنيوي دوره الدقيق الفاعل في الكشف جماليًّا عن النصّ، وليس وظيفيًّا أو علائقيًّا (متأخراً) لغايات نحوية علائقية ارتباطية (وظيفيَّة)، لتحقيق ما دعوناه بـ [علم الجمال البنيويّ النصّيّ]، الذي يُحقِّق وظيفتين متضافرتين معاً، هما: التركيز على بنية العمل الأدبيّ، ومظهر بنائيته، والتركيز على جماليَّة هذا البناء، وإفرازته العلائقيَّة التي تفجِّر مظاهر تماهي هذه الجماليَّات في شكلها الكليّ المتنامي، من دون أن ننسى أنَّ هذين الجانبين هما جوهر العمل الأدبيّ، ومكمن نضجه على المستوى الفني.

وينبغي أن نعي "أنَّ القصيدة عملٌ خاصٌّ جداً، لا تذهب بنفسها إلى

(1) الموسى، خليل، 1999 - قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، الهيئة العامة السوريَّة للكتاب، وزارة الثقافة، ص 51.

الآخرين دائماً، ولا تفتح مغاليقها لهم جميعاً، وفي كل وقت، فهي ليست أغنية أو حكاية، أو إعلاناً. بل هي عمل غائمٌ ومشِعٌّ في آن واحد. ولذلك، فإنَّ ما فيها من ضوء يظلُّ كامناً أو مُؤَجَّلاً في انتظار قارئ مُرْهَف – لا قارئ عام – قارئٍ قادرٍ على إحداث ذلك التماس المقلق بينه وبين النصّ. وليس كلّ القرَّاء قادرين، بطبيعة الحال، على الوصول إلى نقطة التماس تلك، حيث مكمن الضوء، أو الرعد، أو الإثارة. وهكذا، كُلَّما ازدادت القصيدة إحكاماً وتعقيداً قلَّ عدد قرَّائها المتميِّزين. أعني القادرين على الوصول إلى نقطة الاندماج بالنصّ، وتفجير مكنوناته الفكرية والوجدانيَّة والبنائيَّة. وتأسيساً على ذلك، يظلُّ عدد المرهفين، من قرَّاء الشعر، قليلاً في العصور كلها، فالشعر كما يقول الشاعر الأمريكي اللاتيني خوان رامون جيمينز، هو فن الأقليَّة الهائلة"[1].

وهذا القول على الرغم من حقيقته فإنَّه ينطوي على مغالاة شديدة، فالقصيدة رغم أنها عمل خاص جداً، فهي كتلة مقولات لغويَّة مصوغة فنيًّا، لا تستظهر خصائصها الجماليَّة بمعزلٍ عن قرَّائها، أو بشكل أعمق بمعزلٍ عن حيِّز الجماعة الذي قيل في إطارها هذا القول الشعري، فالقول الشعريّ – في أساسه – بنية لغويَّة مُفَعَّلة، تستدعي الكثير من الرؤى، وتتطلب – كذلك – الكثير من الاستجابات، فالنصّ أفق مضمرٌ بمعزل عن قارئه، ومن ثَمَّ، فإن تمسُّكنا في عملية الكشف البنيوي هو تمسُّك بالجذر الذي شكل بنيته هذا القول، وعلى القارئ – جماليًّا – كما القارئ البنيوي – أن يأخذ بعين الاعتبار هذا الكشف بوصفه رافده الرئيس لما سيصل إليه من قيم جماليَّة فيما بعد، وهذا القول يضعنا – كذلك – على ما يسمى

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة، فأين الأشجار؟!، ص 7 - 8.

في النظريات النقدية الحدثية [جماليَّة التلقّي]، التي تعني كيفيَّة قراءة النصّ قراءة جماليَّة، وتلقيه تلقياً جماليًّا، "ففي جماليَّة التلقي، انتقل السؤال عن القارئ وماهيته، إلى كيفيَّة القراءة (كيف يقرأ القارئ)، وإذا كان النصّ بنية مضمرة، يقوم القارئ بإخراجها والتعريف بها، فإنَّ القارئ – أيضاً – لا يتحقق وجوده إلّا إذا تَلَبَّس القراءة بشعوره، وبمعنى آخر من المعاني جماليَّة التلقي، فإنَّ القارئ يحتكر سلطة إضفاء الحياة على موات النصوص المتراصَّة فوق الرفوف، وبهذه القراءات المتعاقبة في فترات متعدِّدة يَتَجسْد الطابع التاريخيّ للقارئ، ومن ثمَّ، فإننا أمام أجيال تاريخيَّة من القرَّاء يقتربون من النصّ، أو يبتعدون فهماً وتفسيراً وتأويلاً وأيضاً إنتاجاً... انطلاقاً من هذا التصوُّر، تتجاوز جماليَّة التلقي تعريف الجنس الأدبيّ، كما عرَّفته نظريّات الأدب المختلفة، وتتجاوز المناهج التاريخيَّة، والاجتماعيَّة، والنفسيَّة التي اعتمدت مقاييس أخرى في قراءة العمل الأدبيّ، واستعانت جماليَّة التلقي في قراءتها بقدرات القارئ، وخبرته في إدراك جماليَّة النصّ"[1].

وبما أنَّ اللغة الشعريَّة – بالأساس – لعبة لغويَّة محضة، فإنَّ لعبة البنية التشكيليَّة في النصّ هي نقطة ارتكاز أي عمل أدبيّ إبداعي، ولذا، سنحرص في مكاشفتنا النقدية [البنيويَّة – الجماليَّة] أن نُرَكِّز على المستوى البنائي التحتي للنصّ، بوعي معرفي نستنتج – من خلاله – ماهيَّة الجمال المستبطنة في البُنى الدالّة التحتيّة للنصّ القبّاني، ومدى ارتباطه بالبناء النصّيّ العام في تشكيله المعماري، ومهيمناته النصّيّة الفاعلة التي تشكِّل مظهر إثارته وإفرازاته الجماليَّة،

---

(1) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 102 - 103.

وهنا قد يتساءل قائل: ما هو السِّر النقدي في اختيار قصيدة [متى يعلنون وفاةَ العرب] لتكون حقل الكشف [البنيوي – الجمالي] فيما يُسَمَّى [علمَ الجمال البنيوي النصّيّ] دون غيرها من القصائد؟!. ما هو معياركم الفني في هذا الاختيار؟

إننا نؤكِّد للقارئ: أنَّ مرتكزنا – في هذا – مبنيٌّ على أساس معرفيّ، أولاً بتضافر بُناها التحتيَّة في تشكيل رؤية جماليَّة إبداعيَّة من جهة، وحيازتها على بنية ذات فاعليَّة قصوى من الإثارة، والتحفيز الشعوري من جهة ثانية، من خلال بؤرة التلاحم والتضافر النصّيّ بين بُناها التشكيليَّة [الدلاليَّة، المعجمية، والإيقاعيَّة، والصرفية] كافة، فهي ذات بنية متكاملة، متحركة في نسقها، من أول كلمة فيها، إلى آخر توقيعة نصيَّة في فضاء تشكيلها النصّيّ العام، ومن هنا، فإنَّ اختيارنا لها جاء مرتكزاً على مكوِّنات بحثيَّة تحقق فاعليَّة الكشف التي نروم إليه، لتعزيز بحثنا النقدي عن مفهوم: [علم الجمال النصّيّ البنيوي]، الذي يرتكز على البنية التحتية، لتكون منطلقاً له في الكشف الجمالي عن بؤرة الفاعليَّة النصيَّة التي تنبني عليها هذه القصيدة، لتحقق متعتها الجماليَّة، ابتداءً من أدق تفاصيلها من بنائيَّة الصوت، وصولاً إلى أعلى لبنة فيها، وهي بنائيَّة النصّ بوصفه بنية نصّيَّة كبرى.

وقد أشار إلى فاعليَّة الكشف البنيوي هذه الناقد خليل موسى بقوله: "يستهدف التحليل البنيويّ اكتشاف الصلات التي تقوم عليها بنية النصّ، وجمالياتها من القراءات الانطباعية، والاجتماعيَّة، والأيديولوجيَّة، والنفسيَّة التي تشدُّ وثاق النصّ إلى كاتبه أو بيئته، ولذلك، ذهب هؤلاء إلى أنَّ شرح العمل الأدبيّ لا يؤدّي إلى القبض على معناه، بخاصَّة إذا كان النصّ مُرَكَّباً، أو متعدِّد الطبقات، فالشرح لا يتجاوز الطبقة السطحية من النصّ، في حين أنَّ طبقات الأعماق غنية

بتحولات المعنى التي تقوم على ثنائيَّة ضديَّة متفاعلة، ثم إنَّ طبيعة النصوص الأدبيَّة رمزيَّة، وهذا يعني أنها توحي بمعانٍ متعددة في أوقات مختلفة للإنسان نفسه، ولا تعني البنية المركبة العميقة في البنيويَّة أنَّ النصّ غير مستقر، أو هو بلا شروط أو قوانين تحكمه، ولكنَّه يعني أنَّ طبقات النصّ وعلاقاته تفترض الكشف عنها، وعن أنظمتها الرمزيَّة لبيان، جماليَّات هذه المعنى"[1]. وهذا دليل على فاعليَّة الدور الذي يلعبه الكشف البنيوي في استجلاء جماليَّات القصيدة، واستنتاج مرتكزات إبداعها، من خلال طبقاتها الداخليَّة وعلائقها النصّيّة في أنظمتها الداخلية التي تحقِّق لحمتها البنائيَّة و(تكاملها النصّيّ).

التحليل البنيويّ النصّيّ:

سبق أنْ أشرنا في عدة مواضع: أنَّ شعريَّة المنطوق السياسيّ – لدى القبَّاني – تختلف عنها في منطوقاته الشعريَّة الأخرى، وهذا دليل على أنَّ لهذه المنطوقات سويَّة جماليَّة تختلف عنها في منطوقاته الشعريَّة الأخرى، من حيث الأدوات، والتقنيات، والمحفِّزات الإبداعيَّة على مستوى الصورة، وحيويَّة التشكيل، ودهشة البناء، ومثيرات الحدث، وحرارة الانفعال العاطفي الغزليّ. بالإضافة إلى الكثير من التقنيات الجماليَّة لا سبيل إلى حصرها الآن، ولابُدَّ من الإشارة هنا، إلى أنَّ الكثير من الدارسين قد وعوا هذه الحقيقة، لكنهم لم يملكوا الجرأة الكافية للإدلاء بها، نظراً إلى القامة الشعريَّة العالية التي يشغلها القبَّاني على الساحة الشعريَّة العربيَّة، فتخوَّفوا من التصريح بأي حكم نقدي قد يوقعهم في مطبٍّ نقديٍّ خطير قد لا يخرجون منه، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر هايل الطالب، الذي يقول:

(1) الموسى، خليل، 2009 - جماليَّة الشعريَّة، ص 254 - 255.

"يُشَكِّل المجلدان (الثالث والسادس) ما أسماه الشاعر نزار قبَّاني (الأعمال السياسيَّة الكاملة)، أي أنها تُشَكِّل نصًّا واحداً هو النصّ الشعريّ السياسيّ الذي يُعبِّر عن موقف الشاعر من القضايا السياسيَّة المرتبطة بالوطن، وعبارة السياسيّ في توصيف هذا النصّ يجب إلّا تصرف الأنظار عن أنَّ هذا النصّ هو عمل فنيّ، وبذلك فهو لا يُشَكِّل بياناً سياسيًّا، وإنما يُعبِّر عن مواقف الشاعر الوطنية في إطار لغة فنيَّة"[1].

إنَّ إيجاز الباحث هايل الطالب في حكمه النقديّ على سوية هذه القصائد بمقوله: [لغة فنيَّة أو عمل فنيّ]، لهو دليل على تخوفه من أن يصدر حكماً نقديًّا جريئاً قد يوقعه في مزلق نقدي خطير، فانصرف إلى الجانب الدلاليّ، في تحليله النصّيّ، منطلقاً من ست مقولات دلاليَّة، جعلها محورَ ارتكازه في عملية الكشف الدلاليّ لمهيمنات هذه القصائد، وهي [الوطن، والقمع، والموت، والحياة، والحزن، والفرح][2]، ما يلفتنا في هذه الدراسة الوعي النقديّ الكشفي المهم للكلمات الدلائليَّة البؤرية التي توجه سيرورة هذه القصائد على المستوى الدلالي، وكشفها عن الكثير من المنعرجات المفصلية في قصائد القبَّاني السياسية، إن لم نقل في حياته الشعريَّة برمَّتها، لكن ما يؤخذ على هذه الدراسة تخوفه من إصدار أيّ حكم نقدي أو إشارة ما، ولو عن قيمة جماليَّة واحدة، أو ملكة إبداعيّة تمتاز بها هذه القصائد من قريب أو بعيد، وكأنَّه يعي في قرارة نفسه أنَّ مثل هذه القصائد لا تملك مخزونها الإبداعي المثير كما هي عليه في بقية قصائده الغزليَّة التي تتوهج

---

(1) الطالب، هايل، 2008 - قراءة النصّ الشعريّ (لغةً وتشكيلاً)، نزار قبَّاني نموذجاً تطبيقيًّا، دار الينابيع، دمشق، ط 2، ص 191.
(2) المرجع نفسه، ص 191.

شعوراً، وإبداعاً، وإمتاعاً يصل حدّ الإدهاش.

وقد آثرنا أن ننطلق في فلك هذه الدراسة البنيويَّة من منظورات بنائيَّة تحتية دقيقة، ومقوِّمات بنيويَّة محضة، ترتكز على جوهر البنية، وصلتها بالبينات الدلائلية الأخرى، في مساراتها المتحوِّلة، ابتداءً من العتبة النصيَّة الاستهلالية الأولى، وصولاً إلى بنائيَّة القفلة النصيَّة، ومرتكزاتها الفنيَّة، وفق معطيات بنائيَّة محضة، وربطها وظيفيًّا وجماليًّا في مسارات القصيدة على المستوى النصّي، مروراً ببنائيَّة الصوت، والكلمة، والجملة، والمقطع، وصولاً إلى بنائيَّة النصّ في لبنته الأخيرة، ممثلة بالقفلة النصيَّة، وتوخياً للمنهجيَّة العلميَّة سنبدأ من اللبنة النصيَّة الأولى، ممثلة بالعنوان إلى آخر لبنة في القصيدة ممثلة بالقفلة النصيَّة، وفق المنطلقات البحثيَّة التالية:

1 - **بنائيَّة العنوان:**

قبل أن نخوض في الدور الوظيفي والجماليّ لهذه اللبنة التشكيليَّة النصيَّة الأولى، لابُدَّ من أن نشير إلى أنَّ هذه القصيدة – في واقع الأمر – ليست ضمن مدوَّناته الشعريَّة السياسيَّة، التي ضمَّنها أعماله الشعريَّة الموسومة بـ [الأعمال السياسيَّة الكاملة] على الرغم من أنَّها تُشكِّل موجة نقديَّة تكاد توجّه المنطوق الشعري السياسي لديه برمَّته، والسبب في ذلك يعود – من منظورنا – إلى تطعيم هذه القصائد بمقاطع غزليَّة، مما جعل خطابها موجهاً وفق مسارين متناقضين: مسار غزلي حسّي غريزي (بحت)، ومسار سياسيّ خطابي، مباشر، مما جعله يُنَحِّيها من مُدَوَّناته قصائده السياسيَّة، ويضمِّنها في الجزء التاسع من أعماله الشعريَّة الكاملة.

ولابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ بنائيَّة العنوان تعني – بدون مبالغة – بنائية القصيدة كلها، وهو التوقيعة العلاماتيَّة الأولى التي توجِّه مسار المتلقي وتوّجهه، وتجذبه إلى دائرة المتن شغوفاً بما فيه من تمثلات للمتنفسات الدلاليَّة التي أفرزها العنوان بوخزته البرقية الأولى، والعنوان "هو المفتاح الأول في القصيدة، لأنَّه ذو أهمية كبرى، فهو لافتة توضِّح الكثير من مطالب الشاعر، أو هو رأس النص، والرأس يحتوي على الوجه، وفي الوجه أهم الملامح، ولذلك، فإنَّ البحث في العنوان هو بحث في صميم النصّ، وبخاصَّة إذا كان العنوان دالاً على محتوى ما تحته، وكما أنَّ الرأس مرتبط بالجسد بصلات دقيقة جداً، فعنوان أيّ نصّ مرتبط به ارتباطاً عضويًّا، ونصٌّ بلا عنوان جسد بلا رأس، والعنوان اسم والنصّ مسمَّاه"[1].

ومن هنا، فإنَّ للعنوان خصوصيَّة علائقيَّة بارزة، تشكِّل الركيزة الأساسية الأولى في عملية البث الشعري، ولذلك، يمكن أنْ نَعُدُّه أول بنية علائقية دالَّة في القصيدة، وأول بنية مفتاحية تدخلنا عالم النصّ الإبداعي، وهنا، نلحظ أنَّ القبَّاني عَنوَنَ قصيدته بتساؤل مفتوح، والتساؤل لم يكن بـ [كيف] الدالَّة على الحالية، والمستقبلية، وإنما جاء التساؤل باسم الاستفهام [متى] الذي يدلُّ على المدّ الزمني، رغبة في التحقيق، أو رغبة في وقوع شيء ما، ينتظر الشاعر في البرهة الزمنية المستقبلة القادمة، وإنَّ الاستفهام بـ [متى] يعني التصاق الشاعر برغبة مستقبلية، للتخلص من حالة راهنة، أو حالة ماضويَّة مؤلمة تقضُّ مضجعه، والسؤال – هنا – جاء مفتوحاً زمنيًّا، بسبب المدّ الزمني الذي فجَّرته اللبنة البنائيَّة الأولى في العنوان، وهي البنية الدلائليَّة الأولى [متى]، إنها ركيزة التساؤل، ومحور مجراه

---

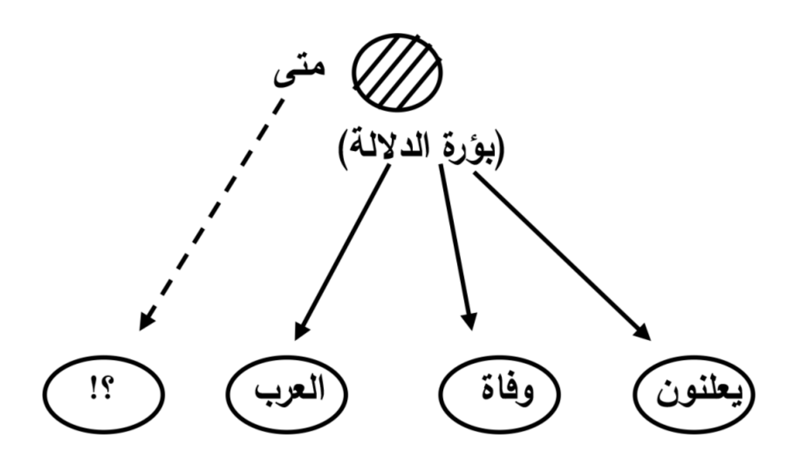
(1) الموسى، خليل، 1999 - قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 84.

الدلائليّ، وهنا، لم يأتِ التساؤل منطوياً على رغبة صريحة، محبَّبة لدى الشاعر، يتمنى أن تحصل في الزمن المستقبلي (القريب/ أو البعيد)، وإنما جاء ارتداداً مأزوماً عن حالة شعورية يائسة، أو حالة شعوريَّة، احتجاجية، تنديديَّة بواقع مرير يعيشه العرب، ومازال هذا الواقع الارتكاسي المؤلم يمدّ صداه إلى اللحظة الراهنة، ويلقي بثقله الضاغط على صدر الشاعر، ليدفعه برغبة عارمة إلى التصريح والإعلان، وهنا، جاءت الأداة الاستفهامية (متى)، لتقرع الأذن، وتعلن الصيحة الاحتجاجية الرافضة بقوة ارتداد شعوريَّة، عكست هذا التأزُّم الداخلي بلفظة (يعلنون) التي جاءت بحدَّتها عبر المدّ المتصل، لتكشف عن هذا التوتر الحاد، والارتفاع في وتيرة النسق، باللبنة الدالة الأخرى [وفاة العرب]، لتعزِّز هذا الارتداد الشعوريّ، بإعلان وفاة العرب، والإعلان بالوفاة هو إعلان بالخلاص، فهو يريد لهذا الواقع المرير، أن ينجلي بكل مسبباته ودناسته، حتى ولو كان هذا الخلاص يمثل النهاية الحتمية المتوخاة، فإنَّ هذه النهاية تعني – أخيراً – الراحة بالنسبة للشاعر، لأنَّها تمثِّل الخلاص من هذه الحالة الارتكاسيَّة المؤلمة التي عاشها العرب، من ذلٍّ، وضياع، وضعف، وانكسار..

وهنا، لم يكن العنوان مجرَّد توقيعة كلاميَّة لا قيمة لها، وإنَّما جاء مشكِّلاً لبنة جوهريَّة في عملية الكشف الشعريّ، بما يتضمنه المتن من رؤى ودلالات، ستتبدّى لنا لاحقاً في التحليل النصّيّ، فالعنوان رغم اقتصاده اللغويّ، فإنَّه أدَّى دوره الوظيفي، والجماليّ في استشراف دلالات المتن، وما يتضمنه من بُنى دالَّة سنلحظها عبر العلائق النصّيَّة القادمة تباعاً.

ولو دققنا في مسار العنوان وسيرورته بنائيًّا، أو شكلاً علائقيًّا على مستوى تموضع

وحداتــه المعجميــة الدالّــة، لتبــدّى لنــا أنَّ العنــوان يرتكــز علــى الوحــدة المعجميــة الدلائليَّــة، المؤسســة لحركــة العنــوان، وهــي (متــى) الظرفيــة الاســتفهامية التــي تُعَدُّ مركز إشعاع العنوان، وحركته، وتموجاته الشعوريَّة، كما في المخطط التالي:



إنَّ الشكل الهندسي لتعالقات العنوان على مستوى وحداته المعجميَّة، يؤكِّد أنَّ العنوان يتحرك على مساحات مفتوحة من الرؤى، والدلالات، والوعي التركيبي، واللفظي عبر منظومة علائقية إشارية، تؤكِّد أنَّ العنوان ينمُّ عن لبنة بنائية مركزيَّة (محوريــة) ممثلــة بـأداة الاسـتفهام المتحركـة زمنيًّـا، بمدِّها الـدلائليّ المفتـوح: [متــى] ولبنــات بنائيــة فرعيــة ممثلــة بـالمفردات التاليــة [يعلنــون] و[وفــاة]، و[العــرب]، ولبنــة بصــريَّة لا يعتــدُّ بهــا لغويًّــا، وإنمــا يعتــدُّ بهــا بصــريًّا [؟!] متبوعــة بـنقط [..]، وهــذه اللبنات تتواشج فيما بينها، لتشكل الانبثاقة العنوانيَّة في منظومة دلاليَّة معبِّرة، فكل لبنــة أدَّت دوراً علائقيًّا مــع اللبنــات الأخرى فــي تبيــان إحســاس الشــاعر المرير بــأنَّ الــزمن الامتــدادي لإعــلان وفــاة العــرب زمــن مفتــوح، وهــذا الــزمن لــن ينتهــي، واستمراريته تتبدَّى في المدّ الدلاليّ عبر إشارة الاستفهام، ثم أتبعه بصريًّا بنقطتين

بعد إشارة الاستفهام دلالة على أنَّ المدى الزمني مدًى مفتوحاً غير منتهٍ، والرغبة – كذلك – بالإعلان، مازالت مفتوحة وممتدة، كامتداد النقط المتتابعة، عبر منظومة لغوية متحفزة، ومتوترة في بثّ مدلولها، مما ينمّ على أنَّ الشاعر من خلال العنوان تجاوز البنية السطحية، ليدخل إلى جوهر البنية، في صيرورة الانفساح الزماني ممثلة في الإشعاعات الدلاليَّة لصدى إحساسه المأزوم، بأنَّ العرب مازالوا يحتضرون، واحتضارهم اللّامعلن جعلهم غير قادرين على أن يواجهوا أنفسهم بالحقيقة المرة، نظراً إلى ضعفهم، وهشاشتهم، واحتضارهم البطيء، مما جعلهم صامتين متردِّدين على أن يواجهوا مرآة ذواتهم المتصدعة، التي لا تملك خياراً لها سوى الإعلان، وهذا الإعلان لا يمثل خلاصاً دائماً يمثل مواجهة، لكن حتى المواجهة غير قادرين على إدراكها، أو امتلاكها، وهنا، تتسع المفارقة، ليشير الشاعر إلى أنَّ الإعلان ليس طريق الخلاص، وإنما طريق الوفاة، والنهاية الحتمية بمنظومة تقريعية، تنديديَّة تؤكِّد عمق التأزُّم، وعمق الجرح من هذا الواقع المتردِّي الذي وصل إليها حال العرب، وعلى هذا، يبدو العنوان فاعلاً في الحراك الدلاليّ للمتن الشعريّ، فهو ليس مكوناً علاماتيًّا أو "لمحة استعارية تتوارى بشعريتها السطحية، ولكنها في الآن ذاته موجِّه قرائي للنص، لتفعيل الصلة بين القارئ والنصّ"[(1)].

2- بنائيَّة الفاتحة الاستهلاليَّة:

إنَّ بنائيَّة الفاتحة الاستهلاليَّة تعني – بالدرجة الأولى – استقطاب مركز حركتها، وتتبع وحداتها الجزئيَّة، والمثيرات التي فجَّرتها والنظام المكاني، وترتيب

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالَّة في شعر شوقي بغدادي، ص 445.

الأصوات، وحركة النسق الذي انتظمته في حركة نسقيَّة اندماجيَّة، تثير النصّ، وترفع سويته الفنيَّة، وما يهمنا نحن في بنائيَّة الفاتحة الاستهلاليَّة مستوى جاذبيتها في انتظام ذهنية النصّ الإبداعيَّة، لتكون الومضة الإشاريَّة الأولى التي توقظ المتلقّي لحظة تلقيّه النصّ، لدرجة أنَّها "تستفزه وتُفَجِّر طاقته الذهنيّة والخياليَّة، فيجعل منها موضوعاً للمناظرة والمحاورة، والتراسل، والمعارضة"[(1)]، وهنا، تكمن درجة بداعة الفاتحة الاستهلاليَّة، في درجة جاذبيتها الفنيَّة، ونسقها المحفِّز لما يتلوها من عناصر التركيب، لتكون مركز الإبداع ومنطلقه، لا مجرَّد دخول تقنيني مؤدلج لحركة النصّ، لا تثير في المتلقّي عنصر الاستجابة الجماليَّة، لتلقّيه بجماليَّة آسرة، تدفعه لردة فعل تستجيب لدافع التحفيز الذي أحدثته بهزتها الشعوريَّة لحظة تلقيها، "ولا تتحقق إثارة الانفعالات في نفس المتلقّي حتى ينسجم العمل الأدبيّ ذاته في بنياته وشكله، ويحدث المفاجأة في الأحداث وفي البدايات والنهايات، مما يجعل المتلقي في حالة ترقّب وانتظار لما هو غير متوقع"[(2)].

وإنَّ الفاتحة الاستهلاليَّة – في هذه القصيدة – جاءت منظومة بنيويَّة تشكيليَّة علائقيَّة محكمة تشي بالمشاعر، والأحاسيس المتدفقة خلاف ما اعتدنا عليه في استهلالاته التقليديَّة، في منطوقاته الشعريَّة السياسيَّة التي غالباً ما تأتي سرديَّة، أو ذات نسيج علائقي مألوف أو متداول، أما في هذه الفاتحة الاستهلاليَّة فالأمر مغاير تماماً لما سبق من حيث فاعليَّة النسيج التركيبي والصوتي، التي تمتاز بها هذه الفاعليَّة من حيث طبيعتها الشعوريَّة المكثفة، وإجابتها المقصود

---

(1) سمير، حميد، 2005 - النصّ وتفاعل المتلقّي في الخطاب الأدبيّ عند المعريّ، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 155.

(2) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 61.

الدلاليّ، بأبعاد، وعلاقات تداخليَّة، وأنظمة بنائيَّة تعكس درجة الوعي والإدهاش في التحفيز الجماليّ، كما في قوله:

"أُحاوِلُ مُنْذُ الطفولةِ رَسْمَ بلادٍ

تُسَمَّى – مَجازاً – بلادَ العَرَبْ

تُسَامِحُني إنْ كَسَرْتُ زُجَاجَ القَمَرْ...

وتَشْكُوني إنْ كتبتُ قَصِيْدةَ حُبٍّ

وتَسْمَحُ لي أنْ أُمارِسَ فِعْلَ الهَوَى

ككلِّ العصافيرِ فَوْقَ الشَجَرْ...

أحاولُ رَسْمَ بلادٍ

تُعَلِّمني أنْ أكونَ على مسْتَوى العشقِ دَوْمًا

فأفرشَ تحتكِ صَيْفًا، عباءةَ حُبِّي

وأَعصرُ ثَوْبكِ عندَ هطولِ المَطَرْ"[1].

ولامتلاك القدرة على الولوج إلى عمق هذه الفاتحة الاستهلاليَّة، لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ القبَّاني في استهلالاته النصّيَّة يرتكز على بنية التكرار، بوصفها بنية علائقيَّة مهمة تملك تأثيرها في المتلقّي، من خلال بنية معجميَّة مكررة، تستدعي التوقف عندها مرات، للتعرف على إمكانياتها، ودورها العلائقي في كشف الدلالة، واستتباع محمولها الدلاليّ النصّيّ العلائقيّ الجديد، إذْ "إنَّ التكرار – في حدِّ ذاته – وسيلة مهمة من الوسائل السحريَّة التي تعتمد على تأثير الكلمة المُكَرَّرة

---

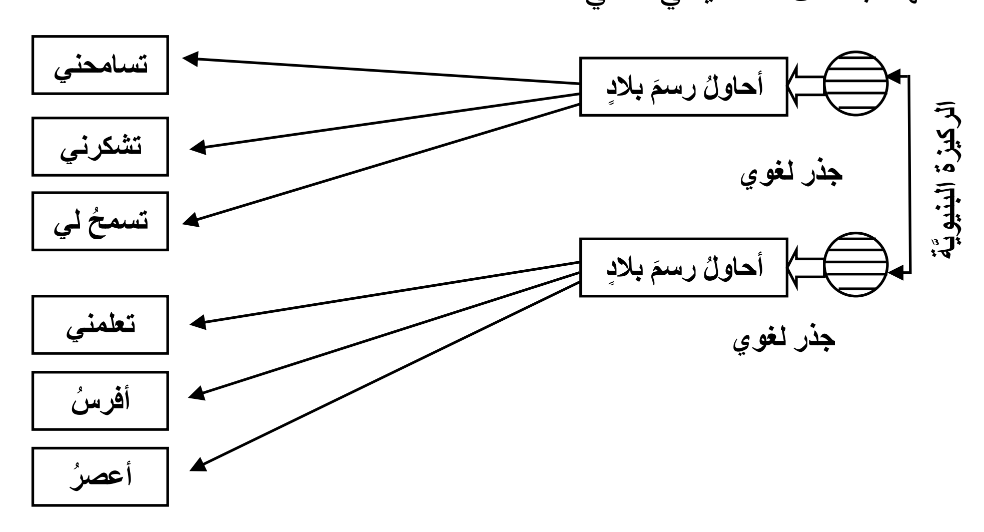
(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 463.

في إحداث نتيجةٍ إيجابيَّة في العمل الفني المتميِّز"[1]، وهذا الدور الذي أشار إليه المقبوس السابق، يدعونا إلى التأكيد على أنَّ التكرار ليس عنصراً تزيينيًّا أو فضلة ينال النصّ حظوته بحيازتها، وإنما هو عنصر تأسيسيٌّ بنيويٌّ في حركتها النصّيَّة، وهنا، يبدو لنا أنَّ التكرار لم يؤدِّ دور الرابط الجذري البنيويّ للحركات الدلاليَّة، وتنظيمها النسقي المعجمي على الصعيد النسقي، فحسب، وإنما أسهم – كذلك – في رسم صورة علائقية بنيويَّة مرتكزة على الجذر اللغويّ المكرر الذي ولّدته الفاتحة الاستهلاليَّة: [أُحاولُ رسمَ بلادٍ]، وهذا الارتكاز ولَّد انسجاماً وتنظيماً فنيًّا فائقاً في تعزيز تلاحم الدلالات، وتبدّى لنا ذلك من خلال النسق الدلائلي المحكم، الذي أراد الشاعر بثّه على صعيد الدلالة، فالبلاد التي يحاول الشاعر رسمها ليست عربية، وإنما بلاد تسمى مجازاً بلاد العرب، وهذه الإشارة [مجازاً] بقدر ما تنطوي عليه من بساطة تعبيريَّة، فإنها تحمل دلائليات إضافيَّة مستبطنة مشعّة بدلالات النفي والاستهجان لهذه البلاد التي تمارس شتَّى أنواع القمع، والكبت على شعوبها المستضعفة، وهنا، لم يحاول الشاعر رسم البلاد، رغبة في امتلاكها، أو رغبة في تشكيلها الغرائزيّ كما يحلو له، وإنما رغبة في أنْ ينال جزءاً بسيطاً من حقوقه في الحياة، وهي ممارساته الطبيعيَّة اليوميَّة التي باستطاعته أن يقوم بها دون قيد أو شرط، وهي حقٌّ من حقوق الكائنات الوجوديَّة على هذه الخليقة، كحق البلابل، والطيور، في حركة طيرانها، وممارستها الاعتياديَّة المشروعة، وهذه الرسالة الموجزة تدلنا على حجم إصابة الشاعر للمقصود الدلائليّ بحركة بنيويَّة

---

(1) يوسف، عبد الفتاح، 2003 - فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعريّ للنقائض (نمط خاص من الوعي بالآخر) مجلة فصول في النقد، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ع 62، ص 31.

دلائليَّة إيحائيَّة، يبثُّها عبر النسق الدلائلي التركيبي المحكم، وهذا يدلنا على أنَّ ما يُحَفِّز النسق بنيويًّا، ارتكازه على الركيزة الاستهلاليَّة التكراريَّة التي تشكل الجذر اللغويّ العلائقيّ، للانطلاق في صيرورة النصّ الدلاليَّة، وفق مرتكزين رئيسين، نمثلهما بالشكل التخطيطي التالي:



إنَّ اعتماد الشاعر – في المخطط البنيويّ الهندسيّ – تراكم الصيغ الفعليَّة، إثر الجذر التكراري الركائزي التالي: [أحاولُ رسمَ بلادٍ]، لدرجة يُشكِّل ركيزة الفاتحة الاستهلاليَّة، ويشكل نقطة انبثاق الدلالة، ومحور مرجعيتها الدلاليَّة، إذ اضطلعت الصيغة الفعليَّة، برغبة الشاعر العارمة في تحقيق رغباته الإنسانيَّة في أن يمارس أبسط حقّ من حريته، وهو حق الحياة، أن يعيش رومانسيَّة، أن يعشق، ويرفرف في سماء عشقه طليقاً، كالبلابل فوق ذُرا الأشجار، وهنا، راكم الشاعر الصيغ الفعليَّة المضارعة، رغبة منه في تواصل الحركة، ورغبة فيه – كذلك – في حياة مطلقة فسيحة، يمارس فيها نشاطه الإنساني بكل حيويَّة، وتدفق، وإقبال على الحياة، وقد جاءت الأفعال المضارعة المكثفة في النسق الاستهلاليّ، مؤذنة بهذا

الحراك الحيويّ الضاجّ على السكونيَّة، أو القيديَّة التي تتمثل عادة في تراكم الصيغ الاسميَّة، بشكل متتابع، فما تراكم الصيغ الفعليَّة – في الفاتحة الاستهلاليَّة – إلّا دلالة على رغبة الشاعر العارمة في تجاوز قيد السكون، والانطلاق في رحاب الحياة، والانفتاح على عوالمها اللّامحدودة، فاعتماد القبَّاني الصيغ المضارعة [أُحاولُ – تُسَائلني – تشكرني – تسمحُ لي – تُعَلِّمني – أفرسُ – أعصرُ] دليل رغبة الشاعر في تحقق كامل أمنياته، وممارساته الفعليَّة في الحياة، بكل جرأة، وتجاوز، وحيويَّة، وحركة مفتوحة، وما هذه الكثافة في الحركة الفعليَّة المضارعة تحديداً إلّا ابنثاقة شعوريَّة تكسر حاجز القيديَّة الروحيَّة التي يعيشها، ومرد ذلك هو "اعتماد الشاعر على الفعل لما يَتَضَمَّنه الفعل من أجواء الحركة، والحدث، والصراع، وهذا ما مَثَّلَتْهُ تجربة الشاعر في علاقتها بالواقع، وخصوصاً في بحثها عن الموقف التغييري المتحرك، بالتمرد على السكونيَّة"[(1)].

فالشاعر لم يوظِّف الفاتحة الاستهلاليَّة بوصفها رابطاً دلائليًّا يشدُّ بها أواصر المقطع فحسب، وإنما وظَّفها بوصفها نقطة انبثاق الحركة الدلائليَّة للنصّ بكل لحظتها الشعوريَّة الانتقاليَّة من اللحظة العلائقيَّة المباشرة في الزمن الآني [الزمن الحاضر]، إلى اللحظة المستقبليَّة [الزمن المستقبل]، رغبة منه في تجاوز الحالة الراهنة إلى المستقبلية، وألاَّ يقتصر في ممارسته لحريته على ما كان، وإنما على ما يكون، وهكذا، تلتحم الدلالات في الفاتحة الاستهلاليَّة، بالارتكاز على مرتكزين، أو جذرين رئيسين: جذرها الأول التكرار، وجذرها الثاني: نقطة انبثاق الحركة الفعليَّة في مَدِّها الزمني المطلق المفتوح، وهذا دليلٌ على رغباته المفتوحة،

(1) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 170.

وممارساته الحيويَّة الدائبة التي تحمل في طيَّاتها حركة الحياة، بكل خصوبتها، وإشراقها، وصخبها الوجوديّ الحيويّ الدائم، وعلى هذا النحو، فإنَّ الفاتحة الاستهلاليَّة ولَّدت خصوبتها الجماليَّة بتلاحمها الفني، وتضافرها وفق حركة بنيويَّة منظمة الدوالِّ والعلائق اللغويَّة، مؤكدة تلاحم الدوالِّ مع المدلولات في تصعيد الحركة الفعليَّة، لتؤدي دورها التحفيزي في إشعال الحركة الفعلية الدائبة، رداً على حالة الذات المقيدة، للمضي قدماً في ركب الحياة المتصاعد بكل جرأة، وحيوية، وحريَّة، واقتدار.

3- بنائيَّة المقوِّم الصوتيّ:

إنَّ بنائيَّة الصوت لا تقلُّ قيمة في النسق الشعريّ – على صعيد الكشف البنيويّ – عن القيمة البنائية للكلمة، أو الجملة، أو التركيب، لأنَّها تشكل الواقعة الأولى في التشكيل، بل النوسة الصوتيَّة التي تُغيِّر سيرورة النسق اللغويّ، على صعيديّ الإيقاع والدلالة، "فالتشكيلات الإيقاعيَّة التي تتبنى من الأصوات الصحيحة هي التي تساعد القصيدة على أن تُغيِّر من سرعة ودرجة دقاتها بشكل مستمر"[1]، وعلى هذا، تحقق الحروف وظائفها في النسق الشعريّ، ليكون وقعها الصوتيّ لا يقلّ قيمة عن وقع الكلمة ذاتها في نسقها الفني، وهذا ما أشارت إلى بعض منه الناقدة خلود ترمانيني، بقولها: "تؤدِّي الحروف دوراً مهماً بوصفها التشكيل الأول للإيقاع، فكل حرف يحمل صفات خاصَّة ومستقلة، وحين تتجاوز الحروف، فإنَّه يؤثِّر بعضها في بعضها الآخر، نتيجة الاحتكاك والامتزاج والتماس

---

(1) العذاريّ، ثائر، 2010 - التشكيلات الإيقاعيَّة في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، دار رند، للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، ص 228.

بينها، ومن هنا، تحمل الحروف صفاتٍ جديدة لم تَكُنْ موجودة في كل حرفٍ على حدة، فيتكون بذلك نسيج صوتي هو ناتج تلك الحروف المتواصلة، وتتجلَّى في صفات الأصوات ظواهر متضادة، تتقابل فيها أصوات قوية وأخرى ضعيفة، وهذا الازدواج في صفات الأصوات يظهر جليًّا في المقابلات بين (الهمس/ والجهر)، و(الشدة/ والرخو)، و(الاستعلاء/ والانخفاض)، و(الانفتاح/ والإطباق)، و(الانزلاق/ الإصمات). وهذه الصفات تتوزَّع في النسيج التعبيري، فَتَنَوُّعه من خلال التنغيمات الصوتيَّة المختلفة"[1]، ولذلك، يبدو للحرف خصائصه الصوتيَّة، وميزته في تشكيل الكلمة، بوصفها محرقها الدلاليّ، ومحور طيفها الإشعاعي، "فالحرف الذي يكون شعاع الفكرة، وشفيرها، ومحرقها، كوقع حركيّ دلاليّ معنويّ، يتراص ويَنْسَجِم مع حروف أخرى، ليكوِّن اللفظة أو المفردة – بحدِّ ذاتها – ، بدءاً من اللغة الشفويَّة، وحتَّى اللغة الكتابية المعاصرة هي محرق المعنى، وإطاره، تلامسه، ولا تطابقه، تبقى الفكرة المرسومة، المزروعة في العلاقات الذهنية – المعرفيَّة للناطق الكاتب، أو للمتلقّي، أوسع من الترميز اللغوي – المفرداتي"[2].

وهنا، نقف على حقيقة مهمة في الدرس البنيويّ وهي أنَّ الصوت بؤرة الانبثاق الدلاليّ في التشكيل، ولا تتمثَّل قيمته، بوصفه صوتاً معزولاً، فالصوت لا يكتسب قيمته، وبؤرته الدلائليَّة الخصبة إلا في النسق الصوتي الذي يمثله التركيب، وهنا، يختلف وقع الصوت مفرداً (معزولاً) عن وقعه في حيِّز التشكيل الفني خصوصاً، فيما يستتبعه من دلالات، ومحفِّزات جماليَّة، مكتسبة من طبيعة

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 45.
(2) الخضور، جمال الدين، 2000 - قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النصّ الشعريّ العربيّ)، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 60.

السياق الفني المتمركز فيه، وهذا ما أشار إلى بعض منه الناقد حبيب مؤنسي بقوله: "إنَّ المقابلة بين الصوت واللون ترتفع بالدرس الصوتيّ إلى المعاينة التي لا تجعل الصوت واحداً، وإنما تفتحه على التدرج، وفق هيئة التدرج اللونيّ، إذْ ليس للأحمر والأصفر مثلاً هيئة واحدة، وإنما لكلّ تدرُّجات تجعله يتعدَّد حتى تغيب الحدود بين لون وآخر، لا يختلف عنه قيد أنملة. فإذا قرأنا أنَّ القماش أصفر اللون، لم يَكُنْ لنا إلّا الهيئة الواحدة لذلك اللون، غير أنَّنا لو عايَنَّاه لاكتشفنا الهيئة التي هي له في سلّم تدرجات اللون الأصفر، كذلك الصوت الواحد ينطق به الرجل أو المرأة، الصبيّ، أو الشيخ، الجهوريّ الصوت أو رقيقه... إنها الصورة الخارجيَّة التي يقدِّمها لنا الصوت مفرداً، كما يقدِّمها لنا اللون مفرداً، إن الأمر مختلفٌ جداً حينما يكون الصوت في إطار من التركيب الفني، إذ لا يعني فيه شيء من معرفة جهره، وهمسه.. شدَّته ورخاوته.. لأنها صفات تقع وراء الإبداع في عالم اللغة المجرَّد. فتتحول هذه الصفات إلى ألوان من طبيعة خاصة تلوِّن المعنى، وتلحق به من دلالتها ما يجدّد قيمته في سلم التدرُّج الصوتي أولاً، وفي سلم التدرّج المعنوي ثانياً"[1].

وعلى هذا، فإنَّ قيمة الصوت دلائليًّا وجماليًّا لا تتبدَّى إلّا في بنية التشكيل، ومن هنا، فإنَّ الكشف عن بنية الصوت، وارتداداته في السياق الفني، لهو من بؤرة اشتغال الباحث البنيويّ في حقل علم الجمال النصّي البنيويّ، إذْ "إنَّ كل صوت في النظام رمزٌ لمعان خاصَّة، تأخذ استجابتها شكلاً جماليًّا من خلال علاقة

(1) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعريّ، ص 29.

التشابك والتراكب"[1]، ومن هنا، يُعَدُّ الكشف عن علائق الأصوات، وارتباطاتها، وارتداداتها، وتكراراتها من خضم البحث البنيويّ – الصوتي، إذْ "إنَّ تكرار التراكم للحرف ينبثق من الفعل الشعريّ ذاته كحالة لا شعوريَّة، تستنطق قابليَّة الحرف على تفعيل إيقاعه الخاص في نسيج الإيقاع العام، من خلال تعالقه في البنية الصوتيَّة للكلمة، حاملة معناها الدلاليّ، وفي تركيب الجمل الشعريَّة حاملةً معناها السياقي، لأنَّ الألفاظ في حقيقتها فضاء صوتيّ تشكِّله مخارج الحروف، لذا، يولِّد تكرارها نسقاً إيقاعيًّا يهب السياق الشعريّ انتماءه إلى مرجعية المعنى"[2]. وعلى هذا، يتبدَّى لنا الدور المرجعي لقيمة الصوت في تحقيق الدلالة، وفي التعبير عن قيمة البناء الفني، لذلك، يُعدُّ المقوِّم الصوتيّ مؤشِّراً بنيويّاً مهماً في الكشف عن خصوصيَّة التشكيل الفني في قصائد القبَّاني، ومن ضمنها هذه القصيدة، فالصوت هو الانفجار النفسي الصارخ في التعبير عمَّا يختزن القلب من مشاعر، فبالصوت – وحده – يُفَعِّل القبَّاني الرؤية، ويزيد حركتها الشعوريَّة تكثيفاً وإيحاءً، كما في قوله:

"أُحَاوِلُ رَسْمَ بلادٍ لها بَرْلَمَانٌ من الياسمينْ.

وَشَعْبٌ رَقِيْقٌ من الياسمينْ.

تَنَامُ حمائمُهَا فوقَ رأسي

وتبكي مآذنُها في عُيُوني.

أُحاولُ رسمَ بلادٍ تظنُّ صديقةَ شِعْرِي

---

(1) السعدني، مصطفى، 1987 - البنيات الأسلوبيَّة في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ص 20.

(2) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالَّة في شعر شوقي بغدادي، ص 129.

ولا تتدخَلُ بَيْني وبَيْنَ ظنوني

ولا يتجوَّلُ فيها العساكرُ فَوْقَ جبيني.

أُحاوِلُ رَسْمَ بلادٍ

تُكَافِئُني إنْ كتبتُ قصيدةَ شِعْرٍ

وتصفحُ عَنِّي، إذا فَاضَ نَهْرُ جُنُوني"[(1)].

قبل أن نخوض في التحليل البنيويّ للمقوِّمات الصوتيَّة نؤكِّد: إنَّ القبَّاني يستغرق في تشكيل بنية خطاباته الشعريَّة، المُوجَّهة توجُّهاً سياسيًّا، بالاعتماد على الأصوات الصائتة، من حروف المدِّ واللين مقارنة بالأصوات الصَامتة، ليمنح قصائده طابعها الانفعالي، ومدّها الشعوريّ العاطفي المُكَثَّف المشحون بالتوتر، والتنديد، والتقريع، والانفعال الحادّ، ولعلَّ استغراق القبَّاني بهذا الأسلوب دليل على الطاقة الشعوريَّة، وزخمها الانفعاليّ المُكَثَّف لديه، وما يستتبعها من توترات مصاحبة، ترفع وتيرة النسق الشعري حدة، وصخباً صوتيًّا، يتضافر شعوريًّا مع بؤرة مكنوناته الداخليَّة، وما تثيره من أصداء نفسية متتابعة، ترفع وتيرة الحدث، واستطالة المدّ المرافق للحالة الشعوريَّة، شدة، واستعلاءً، وهذا دليل على فاعليَّة الطاقة الصوتيَّة الإيحائيَّة المختزنة – لدى القبَّاني – بوصفها موجِّهاً بنيويًّا تؤكِّد دورها الفاعل في توجيه مسارات نصوصه على المستوى الدلاليّ.

وما من شكّ في أنَّ فاعليَّة المدّ الصوتيّ الاستبطانيّ لحروف المد، تعبِّر عن الانفعالات الشعوريَّة أكثر من غيرها من الحروف الصائتة، وهذا ما أشار إليه الدكتور ثائر العذاري بقوله: "ربَّما كانت سهولة إنتاج أصوات المدّ قد سوَّغت

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 464.

استخدامها في التعبيرات السريعة المباشرة عن الانفعالات العاطفيَّة، فسماع خبر مفاجئ يحمل قدراً من البهجة، أو الحزن، أو العجب، غالباً ما يُسْتَقْبَل بإنتاج صوت يُعبِّر عن انفعال المتلقّي، وربما كان استخدام الأطفال هذا الأسلوب أكثر تميزاً من استخدام البالغين"[1]. ومن هنا، "فإنَّ التحليل الجمالي لأصوات المدّ، واللين يجب أن يرتقي إلى ما فوق المعاني الجزئيَّة من خلال إدراك فاعليَّة أصوات المدّ واللين ضمن السياق النفسي واللغويّ ومقدرتها، أي أصوات المدّ واللين على إبداع المعنى، وصولاً إلى الفكرة الشعريَّة المراد إيصالها"[2].

إنَّ اعتماد المقبوس السابق على بنائيَّة أصوات المدِّ واللين: [الألف، والواو، والياء] جعل الاستطالة الصوتيَّة الممتدة عبر التناوب الصوتيّ لهذه الاستطالة بين الارتفاع حيناً، والانخفاض حيناً آخر، مؤشِّراً بنيويًّا على فاعليَّة هذه الأصوات، لتؤدي دورها الصوتيّ، ومسارها الإيقاعيّ في التحكم بسيرورة المعنى، ومحمولاته الشعوريَّة، لدرجة استنطاق الدوالِّ الشعريَّة، في بث مكنونها الدلاليّ المستتبع لحركة الذات، وتطلعاتها، وأحلامها، وأمنياتها، للتعبير – بدقة – عن الموجات العاطفية المستبطنة في قرارة ذاته التوَّاقة لأنْ تعيش أحلامها، وتبثَّ أشجانها في فضاء رومانسيّ روحاني شفيف، وهذا ما تبدَّى لنا في استتباع المسار البنائي الصوتيّ المستبطن لحركة النصّ في بنيته النصّيّة الأولى، وتأكّد بداية عبر المدّ الاستطاليّ للفعل [أُحاولُ]، الذي ابتدأ به نسق المقبوس، ثمّ أتبعه بمدّ استطالي أكثر اتساعاً، وعمقاً متمثلاً في المدّ الاستطاليّ المفتوح الذي يفجره عبر لفظة

(1) العذاريّ، ثائر، 2010 - التشكيلات الإيقاعيَّة في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، ص 215.
(2) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 53.

[بلاد]، ثمَّ اتبعه بمد انسيابي ترسيمي، عبر لفظة [الياسمين]، متبوعاً بمدّ استبطاني كاشف عن قرارة الذات في تحفزها، وتأملها، وسكونها، وهديرها في آن، عبر المدّ الانسيابي في لفظة [عيوني]، وهذه الكثافة في بنائيَّة أصوات المدِّ، واللين، وشمولها للحيِّز النسقي لدليل أكيد على غلبة أصوات المدّ، باستطالاتها الصوتيّة المفتوحة، مقارنة بغيرها من الأصوات المهموسة اللينة، لتنفث بأصدائها الصوتيَّة الممتدة صدى رغباته المكبوتة، في أن يبني بلاداً رومانسيَّة، تتصاعد فيها أحلامه، وتستجلي فيها رغباته المهمة في قرارة نفسه، لتشي بتصاعد حدتها كتصاعد المدّ الاستطالي في حركة الأصوات، ودليلنا على فاعليَّة الإيقاع الائتلافي الانسجامي، والنفسي، والجماليّ في المدّ الصوتي لبنية الأصوات، أنَّ استجلاء حركة الأصوات تشي بدلالات مستبطنة قد لا تشي بها الكلمات ذاتها، إذْ إنَّ المدّ الاستطاليّ المفتوح الذي تمثَّل – جليًّا – في لفظة [بلادٍ] ضاعف في طيفها الدلاليّ، ومدِّها الشعوريّ، لتعبِّر عن انفتاح المستتبعات الملازمة لها، وجميع المتخيلات الملصقة بها، والاحتمالات المفتوحة التي يتركها تنوين التنكير، ليشيع في قرارة نفسه رغباته اللامحدودة التي لا يستطيع كبتها، ولا يملك لها خلاصاً، حيال توقه العارم، لتحقيقها، فهذه البلاد مستطيلة في مستتبعاتها الوصفيَّة المثاليَّة الرومانسيَّة التي يحلم بها، فهي بلاد الياسمين، والشعر، والأمان، والمحبة، والصفح، والغفران، إنها بلاد تحايث في متخيله الوجودي [المدن الفاضلة] التي أسسها أفلاطون في نظراته المثاليَّة، ولذا، فإنَّ استشفاف الشاعر للدلالات الممتدة، ولّدها عبر بنائيَّة أصوات المدّ، وحركتها الاستطاليَّة المفتوحة التي تلائم بثه العاطفي، ومصاحباته الشعوريَّة المستبطنة لأحلامه الرومانسيَّة الممتدة، كامتداد حركة الأصوات المستطيلة إلى

نهاية المقطع، وهذا دليل على حركية التشكيل الفني لأصوات المدّ: "فصوت المدّ الذي يبدأ به النصّ يسقط لوناً معيناً على الحروف الصحيحة التي تأتي بعده – بالنظر – إلى قوة إسماعه العالية، وحقيقة تأثير أصوات المدّ في طريقة نطق ما يصاحبها من أصوات صحيحة، وعندما يتغيَّر هذا اللون بعد مجيء صوت مدّ جديد فإنَّ المستمع يحنُّ إلى اللون الأوّل، ويتشوَّق لعودته، وهذا يكاد يكوِّن علاقة تنافر، وعندما يعودُ اللون الأوَّل فعلاً فإنَّ تشوّق المستمع يبدأ ويستقرُّ بما يشبه أثر علاقة التوافق بين درجات السلم الموسيقي"[1].

وهكذا، تؤدّي أصوات اللين والمدّ دورها التحفيزي، كمؤشِّر بنيويّ فاعل، يستثير موحيات دلاليَّة مستبطنة تشي بها في مدِّها الاستطالي التام، للتعبير عمَّا يجول في خلد الشاعر من رغبات، وأمنيات، يتوق إلى تحقيقها، برغبة عارمة، متأججة في كيانه، عبر فاعليّة الصوت، ومدِّه، وانحساره، لاستجلاء خفايا الذات، وما يستتبعه من مؤشرات دلاليَّة، تتفاعل مع الموقف الوجداني الشعوريّ العام، للموجات الصوتيَّة المجسدة في نسقها الجزئي، وتشكيلها النسقيّ الموقّع بتناغم، وتفاعل، وانسجام.

والجدير بالذكر أنَّ بنائيَّة الصوت – في النصّ الشعريّ – لا تتحدّد بعلاقاته المخرجية، أو تتابعه الصوتيّ فحسب، وإنما يتعلق من ناحية الجرس الصوتي للحروف (جهراً أو همساً) عبر ارتباطها بتشكيل الكلمات، على نحو ما أشارت إليه الناقدة خلود ترمانيني بقولها: "لقد كان النقد العربيّ في درس الصوت لا يفرق بين بناء الكلمة الصوتي في الشعر، عن بنائها في النثر، ولا ينظر إلى علاقات

---

(1) العذاريّ، ثائر، 2010 - التشكيلات الإيقاعيَّة في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، ص 223.

الأصوات بنشاط المعنى أثناء عملية التشكيل الشعريّ، ومن هنا، فإنَّ جرس الصوت الشعريّ، وعلاقته بعمليَّة الإبداع يتمّ من خلال فاعلية المكوِّن الصوتي، وارتباطاته ببناء الكلمة، وأثر ذلك في جماليَّات القصيدة. وهذا يعني أنَّ تأثير الصوت يتحدّد بالظروف التي يندرج فيها أكثر بكثير مما يتحدَّد بالصوت نفسه"(1).

والملاحظ أنَّ القبَّاني لا يكتفي بتشغيل الطاقة الصوتيَّة البنائيَّة لحروف المدّ واللين، وإنّما يعتمد على هدير الحروف، وصخبها، بالاعتماد على صفات الحروف، ومخارجها، والحركات الإعرابيَّة، ومدّها وانحسارها، إذْ يخلق بتنغيماته الشعريَّة بالاعتماد على صفتي الجهر والهمس، لتؤدِّي هاتين الصفتين دوراً مُضَاعَفاً في إكساب الصوت دلالات إضافية جديدة، والتعبير عن مكنون الذات الداخليَّة، بتوترها واشتعالها من جهة، وهدوئها وانكسارها وسكونها من جهة ثانية، كما في قوله:

"أُحاوِلُ رسمَ مدينةِ حُبٍّ

تكونُ مُحَرَّرةً من جميعِ العُقَدْ..

فلا يَذْبَحُون الأنوثةَ فيها..

ولا يَقْمَعُونَ الجَسَدْ!!" (2).

إنَّ بنائيَّة الصوت اللغويّ – في النصّ الشعريّ – تكمن في مقدار استجابة النصّ، لفاعليته في ترسيم الدلالة، وبث مكنونها الداخلي، إنْ على صعيد بناء الكلمة، وإن على صعيد النسق الكليّ المتضمن للحزم الصوتيَّة المتناغمة فيما

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 45.
(2) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 465.

بينها في التركيب، ومن ثمَّ، فإنَّ الإيقاع الصوتيّ الذي تولِّده الأصوات بجهرها أو همسها هو الذي يثير الكلمات، ويبعث إيحاءاتها، بارتفاع حدة الصوت، أو انخفاضه، فتتمثل الكلمات أكثر من دلالاتها، ومنعرجاتها الشعوريَّة، وهذا ما تَمَثلناه في المقبوس السابق، إذْ اعتمد الشاعر في تركيز رؤيته الثوريَّة المتمردة على الواقع السلطوي القمعي الذي تعيشه بلادنا العربية، وفق سلطتي [الدين – السياسة]، بالاعتماد على الأصوات الانفجاريَّة ذات القرقعة الصوتيَّة الحادَّة، [الباء – الدال – الميم] للتعبير عن حدة ما في داخله، ورغبته العارمة بالإفصاح الحاد عمَّا يعتصر في داخله من تأزم، وتمرد، وثورة على الواقع القمعي المكبوت (المسكوت عنه) خاصَّة فيما يتعلق بموضوعة [الحب] وموضوعة [الجنس]، فاعتمد الشاعر صوت الباء الانفجاريّ في حركة القوافي بدايةً في بث هذه الحدة الصوتية الارتداديَّة، للدلالة على ثورته الداخليَّة بالتفشي، والتصريح، والصلابة، والاستعلاء، بموقفه الرافض المتمرد، وهنا، جاء التركيب الإضافي [مدينة حُبٍّ] ليشي بارتفاع حدته الصوتيّة، بالجهر الصوتي عبر حرف الباء الانفجاري، ومن ثم، أتبعه بكسرٍ مفتوح، ليزيد حدته الانفجارية ضعفين، لتمثيل ثورته الرافضة، بمدينةٍ حرَّة تمارس حريَّتها المعلنة بأحلامها، وأنوثتها، وصبواتها، وغريزتها، لا تحدها الحدود، ولا تقيدها القيود، فهو يريد للجسد الأنثوي أن يعيش عريه الجذَّاب بامتداده الجماليّ، وانبساطه على مساحة الكون، ومن هنا، جاء تراكم الأصوات الجهرية المساعدة [النون – الواو – العين – الحاء] بالإضافة إلى الأصوات الجهرية الانفجاريَّة الرئيسة [الباء – الدال – الميم]، مؤشراً بنيويًّا فاعلاً يكشف عن رغبة الشاعر في الإفصاح والإفشاء عمَّا في داخله من مشاعر وأحاسيس ثورية

حادة إزاء الواقع العمقي الذي تعانيه المجتمعات الشرقية إزاء موضوعتي [الحب] و[الجنس]، فجاء صوت الشاعر ارتداداً انفجاريًّا يشي بما في داخله بحريَّة، وتمرد، وثورة بإفصاح جهري حاد، ردًّا على ما هو مقموع في واقعنا العربي الإجمالي، وهنا، أسهمت الأصوات المجهورة بدورها التحفيزي في كشف مكنونات الدوال القابعة في النسق الشعريّ، لتؤكد فاعليَّة الأصوات بنيويًّا في إصابة الدلالة، وترسيمها شعوريًّا، مدًّا تأمليًّا مفتوحاً يستخرج عمق الدلالات وأبعادها الشعوريَّة.

وهذا، ليس بغريب، لأنَّ الشعريَّة – في جوهرها – ظاهرة صوتية متناغمة، وعلى هذا أشار الدكتور عبد القادر عبو بقوله: "نشأت الممارسة الإبداعيَّة في فضاء الشعريَّة العربيَّة كظاهرة صوتيَّة كان للإنشاد فيها الدور الأوَّل في التواصل الجماليّ، ممَّا جعل الشفويَّة تتوزَّع على اتجاهين، يُمَثِّل الخطاب التواصلي بلغته التقريريَّة المباشرة السائدة بين عموم المتخاطبين الاتجاه الأول، في حين يأخذ الشعر إيقاعه الكونيّ، والنفسيّ، والجماليّ، ممثلاً الاتجاه الثاني، وهو اتجاه الغرابة، والسحر، والولوج إلى أعماق النفس البشريَّة، محرِّكة أشجانها، وأحلامها الطفوليَّة في علاقتها مع بديات اللغة يوم كانت مبلبلة، وكأنَّ الشعر يروم إلى إعادة الدورة إلى البداية الأولى مع اللغة"[1].

وهذا دليل على الفاعليَّة الصوتيَّة التي هي أساس الشعر، وأساس انبثاقته في عمليَّة تداوله شفويًّا في مراحله الإنشاديَّة الأولى، وقد أدرك القبَّاني – بحساسيته الشعريَّة – أهميَّة الهندسة الصوتية في بث قيم النصّ الجماليَّة عبر التلاعب بالأصوات خاصَّة في القوافي، التي تلعب دوراً تحفيزاً مهماً في استشراف

---

(1) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 29.

الدلالات، وتأكيد مسارها الفني، وهذا ما لاحظناه سابقاً، ولم يقتصر القبَّاني على مثيرات الأصوات فحسب، وإنما لجأ إلى المثيرات الصوتيَّة الصغرى ممثلة بالحركات الإعرابيَّة، ليكشف من خلالها على مداليل، ورؤى شعوريَّة عميقة، إذْ "تُعَدُّ الحركات الإعرابيَّة في صميمها حركات صوتيَّة، لأنَّها تمثّل موسيقا الكلام الذي ينساب من خلال التلاعب بأصوات الحركات القادرة على رسم نغمات طبيعيَّة متنوعة كالإمالة والتفخيم، وهاهنا، يشي صوت الإمالة بمقدرة اللغة على التغني من خلال إعطاء الحروف حقها في المدّ، وإتمام الحركات، وإيفاء الغنَّات مع مراعاة أحكام التجويد من إظهار، وإدغام، وقصر، ومدّ... كما تتساوق وجوه الوقف مع الحركات الإعرابيَّة في تشكيل مسارات الإيقاع، فالحروف من حيث نطقها تحمل طبيعة نغميَّة خاصَّة بكل حرف منها، وحين يتم الوقف عليها يُرَاعَى في ذلك الوقف حركة النفس عن الدلالة التي تتضمَّن الكلمة"[1].

وقد وظَّف القبَّاني الحركات الإعرابيَّة، ليس لتمييز الكلمات إعرابيًّا أو لإبراز وظائف ودلالاتٍ مخصوصة بذاتها، وإنما وظفها لتدلّ دلالات صوتيَّة، لا تقل قيمة عن الأصوات الانفجاريَّة الأخرى في مدّها، وانسيابها، وانفتاحها النصّي، وتنغيمها للإيقاع ارتفاعاً وانخفاضاً، مما يشي بطابعها الصوتيّ التعالقي مع حركة الأصوات الانفجارية الظاهرة التي تتضمنها بنية الكلمات، كما في قوله:

"رحلتُ جنوباً..

رحلتُ شمالاً...

ولا فائدة...

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 46.

فقهوةُ كلِّ المقاهي لها نكهةٌ واحدة..

وكلُّ النساءِ لهُنَّ – إذا ما تَعَرَّينَ –

رائحةٌ واحدة..

وكلُّ رجالِ القبيلةِ لا يمضغون الطعامْ

ويلتهمونَ النساءَ بثانيةٍ واحدَة!!" [(1)].

هنا، لابُدَّ من الإشارة إلى ناحية مهمة قبل الدخول في تحليل القيم الصوتيَّة للعلامات الإعرابيَّة، ودورها الصوتي بنيويًّا في تعزيز المسار النغمي الإيقاعي للقصيدة، وهي: أنَّ القبَّاني لم يُشَكِّل علامات الترقيم بوعي إدراكي مخصوص بقيمتها ضمن النسق الشعريّ، ولكنَّه أدرك أنَّ بعض الحركات الإعرابيَّة مثل تنوين الرفع والنصب والجر أشدَّ ارتفاعاً وحدَّةً وبثًّا عاطفيًّا من غيرها من الحركات، خاصَّة في المساقات التعرّوية الكاشفة التي تتطلب ارتفاعاً صوتيًّا حادًّا في بث الحسرات، والآهات، خاصّة تنوين الكسر الذي يشي بانكسار شعوري ذي توتر عال يقرع الأذن بارتفاع النغمة، وهبوطها المفاجئ إلى القاع، بعد الارتدادات الصوتيَّة المشبعة بصوت النون المُرَجْرَج أو المرتعد، وكأنَّ الشاعر يبث أنينه الجارح عبر هذه الحركات الإعرابيَّة الارتدادية المشبعة بأصوات بعض الأحرف، كالنون، والياء، والواو، وبالعودة إلى المسار البنيويّ للحركات الإعرابيَّة في المقطع السابق نلحظ أنَّ بعض الحركات الإعرابيَّة أدَّت دوراً نغميًّا تحفيزيًّا مهماً، يتضمَّن دلالات شتَّى قد ينوء بحملها السياق النصّيّ بكامله، في حين أنَّ بعض الحركات الإعرابيَّة لم تأتِ سوى ذبذبات صوتيَّة ارتداديَّة لا تشي بأية فاعليَّة دلاليّة، أو قدرة

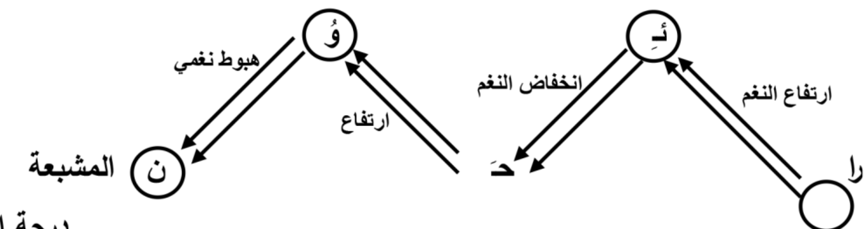
---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 466.

إيحائية مُعَبِّرة، ودليلنا على ذلك تنوين النصب في المفردتين التاليتين: [جنوباً – شمالاً]، إنَّ هذا التنوين لم يحمل معه أيَّة وظيفة بنيويَّة، أو علامة دلائليَّة مميزة، فاعلة، محركة للنسق الشعريّ، وإنما جاء التنوين صدًى ارتداديًّا لا ينمُّ إلّا على رنينٍ خفوتٍ، لا يشي بأيّ رجرجة، أو حدة صوتيَّة في السياق، يبثُّ من خلاله مستتبعات دلاليَّة ، أو نفسية ترفع وتيرة الترسيمة الدلاليَّة، أو الدفقة الشعوريَّة المستتبعة للصوت الارتدادي المشبع حيال مدّ حركات التنوين، على عكس التنوين الصوتيّ المثير في المفردات التالية: [نكهةٌ – رائحةٌ – ثانيةٌ]، إذْ استطاع الشاعر بوعي صوتي دلائلي أن يُحَمِّله أبعاداً دلاليَّة وشعوريَّة مكثفة تشي بأبعاد

[رائِحتُونْ]: [/°///°] ⟸ [مَدْ– حَ قِ– حَ قِ– مَدْ]

[مَدْ– حركة قصيرة– حركة قصيرة– مَدْ]



نفسيَّة مستبطنة غائرة في أعماقه، حيث جاء التنوين في كلمتي [نكهةٌ – رائحةٌ] مؤشِّراً صوتيًّا بنيويًّا كاشفاً عن حدة انفعاليَّة، ورجرجة صوتيَّة ارتداديَّة مشبعة، تستحضر الصوت الارتدادي المشبع، ممثلاً بصوت [النون]، وتشكيله بإشباع صوتي يتخذ الخارطة النغميَّة التالية:

والملاحظ – من هذا المخطط – أنَّ الرجرجة الصوتيَّة المستتبعة لتنوين الرفع [ٌ] المشبعة واواً قد رفعت وتيرة النسق الصوتيّ، وشكَّلت اهتزازاً صوتيًّا، أو

اضطراباً متتابعاً، يصل ذروته بإشباع الضمة، ليهبط في اكتمال التفريغ الصوتيّ (النون الساكنة)، وهنا أدَّت حركة التنوين دوراً بنائيًّا مضاعفاً بالتحفيز الصوتيّ عبر ضمِّ الشفتين، وحبس الذبذبات الصوتيَّة، ولجلجتها المستمرة في النغم، وتحفيزها لتضخم وتستجمع قواها كاملة، ومن ثمَّ يتم نفثها دفعة واحدة، بانفجار صوتي حاد يتبدَّى في إشباع التنوين بصوت اهتزازي ارتدادي مرتفع [ـةٌ]، لدرجة يشي بالبث الشعوري العاطفي المكثف من جهة، ويفصح بقوة الارتداد الصوتي الشعوري الداخلي عن حقيقة مُرَّة تعتصر كيانه من جهة، وتدمي إحساسه المتمرد اليائس من جهة ثانية، وكأنَّ الشاعر أراد أنْ يوشي لنا بحقيقة ما يعتصر كيانه، وما يتغور في باطنه من إحساسات متوترة حادة، بأنَّ ما كانَ يبحث عنه دائماً في عالم النساء لم يجده، فهو على الرغم من مغامراته الواسعة، وخبراته الطويلة الواسعة في مدارك هذا العالم الغرائبي العجيب، فإنَّه خرج منه خالي الوفاض صفر اليدين، إذْ إنَّ النساء على اختلافهنَّ لهنَّ طعم واحد، ورائحة واحدة، كرائحة القهوة، لا اختلاف فيما بينهُنَّ قيد أنملة.

وهذا الارتداد الشعوري الارتكاسي اليائس عبَّر عنه بالتنوين الصوتيّ الانفجاري الحاد [ـةٌ] الذي يحمل نغماً حزيناً يائساً، دالاً على جمود هذه الحياة، وروتينها الخانق من جهة، وصدمته بهذا العالم الزائف الذي تمثله الأنثى بكل مغرياتها الحسيَّة من جهة ثانية، وهنا، على الرغم من أنَّ صوت التنوين المشبع نوناً هو من الأصوات المهموسة الرخوة، فإنَّه – بهذا الإشباع – قد فرَّغ خاصيته الصوتيَّة من محتواها الملاصق بها، وانزاح عن طبيعتها الصوتية إلى طبيعة مناقضة لها تماماً من الرخاوة، واللين، إلى الشدَّة والانفجار، رغبة منه في بث كل

ما في داخله من شحنات انفعاليَّة تعروية حادة، محملة بزخم صوتي، وبثها دفعة واحدة، بقرقعة صوتية صارخة إزاء روتينية الحياة، وجمودها الخانق، محاولاً كسر رتابتها، وجمودها، بالامتداد الصوتي المشبع، وهنا أدَّى، كذلك، تنوين الكسر في كلمة (ثانيةٍ) دوراً بنيويًّا تحفيزيًّا مهماً بحدته الانكساريَّة الصوتيَّة العالية التي دلَّت على حدَّة تقريعه للواقع الذكوري العربيّ الذي يمارس شبقه الجنسيّ كما يمارسها الحيوان، بفظاظة، وشراهة، كشراهة الحيوان الكاسر في انقضاضه على فريسته، تلبية لغريزته الشهوانيَّة، وإشباعاً لها، وعلى هذا، جاء تنوين الكسر في لفظة [ثانيةٍ]، رديفاً دلائليًّا مخصوصاً بمدلول الكلمة ذاتها، لتكتسب دلالة أخرى مضاعفة، وهي سرعة انقضاء البرهة الزمنية، ودلالة الحدث البرقي المستتبع لحالة الانقضاض عبر السرعة المكتسبة في تنوين الكسر، الذي يشبع هذا الارتداد، ويعبِّر عن ذروة التفريغ الشعوري، إثر المدّ التقريعي الصارخ، وهذا يدلنا أنَّ الشاعر عبَّرَ بنسق صوتيّ بنيويّ فاعل عن مقصوده عَبْرَ بنائيَّة الكلمة ذاتها، وترسيمها الدلاليّ الملتصق بها من جهة، وبوساطة الحركات الإعرابيَّة السريعة، التي تُعَبِّر عن تمثلها البرقي السريع، وسرعة انقضائها كلمح البصر من جهة ثانية.

وهذا مؤشر بنيويّ أكيد على أنَّ القبَّاني لم يُعَبِّر ببنائيَّة الكلمة صوتيًّا عن مقصودها الدلاليّ فحسب، وإنما عَبَّرَ بالحركات الإعرابيَّة ومستتبعاتها الصوتيَّة، لتكوين رديفاً صوتيًّا ملائماً للحالة الشعوريَّة، لتشي بما لا تستطيعه قوة الكلمة في بنيتها الصوتية ذاتها من أن تؤديه، فأَدَّته الحركات الإعرابية المصاحبة لبنية الكلمات لتكون رافداً لا يقل شأنًّا عن بنية الكلمة ذاتها في أداء مهمتها داخل

النسق الشعريّ التشكيلي المجسد، وعلى هذا الأساس "فإنَّ اختيار الشاعر لكلماته المعربة يبدو لاشعوريًّا وعفويًّا، بيد أنَّ هذا لا يُلْغي دور التأويل، فالشاعر ينطق عن تجربة داخلية تتناغم مع قواه التعبيريَّة الكامنة التي تحاول تجسيد نفسها في أصوات وكلمات دالَّة، وهاهنا تؤدي الحركات الإعرابيَّة دوراً مهماً في التنغيمات الصوتيَّة من خلال التساوق بن الحركات الإعرابيَّة والدلالات النفسيَّة، والشاعر الحقّ هو الذي يستطيع تسخير تلك الطاقات اللغويَّة الهائلة لأصوات الكلمات وحركاتها للتعبير عن ذاته وعمَّا يريد"(1).

وهذا دليل على فاعليَّة الحركات الإعرابيَّة، ودورها في التعبير عن مداليل عميقة مستبطنة ضمن النصّ، فهي ليست مجرَّد علامات إعرابيَّة تَتَوَشَّى بها الكلمات كمظهر تجريدي بحت، وإنما هي شكل شعريّ له أهميته في الكشف البنيويّ عمَّا تبثُّه الكلمات من أصداء دلاليَّة تتجاوز تشكليها الإعرابيّ المحض.

وقد يرتكز الشاعر في تحقيق محفِّزات الأصوات على منطق الترابط ضمن السياق، من منظور بنية التشكيل الصوتيّ القائم على إيقاع [التنافر/ والتناغم](2)، فالأصوات – في بنية التشكيل الصوتيّ للكلمات – لا تعتمد الأصوات المتحايثة، أو المتناغمة في مخرجها الصوتيّ، وإنما تعتمد الأصوات المختلفة [المتوافقة/ والمتنافرة] لتتحقق في المحصلة بنية الكلمة في شكلها اللفظي (جسدها اللفظي) التي هي نسيج صوتي مؤلّف من حروف مخرجية متباعدة حيناً، ومتقاربة حيناً آخر، تُشَكِّل – في لفظها النهائي – صدًى صوتيًّا متناغماً ما هو إلّا انعكاس لما

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 57 - 58.
(2) المرجع نفسه، ص 58.

في بنية الكلمة ذاتها من [تناغم/ وتنافر] يُوَلِّد هذه الانسيابيَّة النغميَّة في بنية الكلمات، ولذا، فإنَّ الإيقاع الصوتيّ للكلمات قد يتلاءم مع مدلولها، أو يتنافر معه، تبعاً لطبيعة الكلمات ذاتها، وما تشعّ به من أصداء دلاليَّة، قد تنأى عنها أو تقترب

وما أدلت به الناقدة خلود ترمانيني قد ينطوي على حساسيَّة مفرطة تصل حدّ المبالغة، إذْ تقول: "فترتيب أصوات الحروف في الكلمة له تأثير كبير في محصلة معانيها سواء بما يضفي الانسجام على جملتها الصوتيَّة، أو بما يشيع الاضطراب والنشوز فيها. فالكلمة التي في جملتها الصوتيَّة تناسق، وانسجام، يخصُّها الشاعر بما تتوافق معه من المعاني التي فيها انسياب ورقَّة، والكلمة التي في جملتها الصوتيَّة تنافر، ونشوز، تتوافق مع المعاني التي فيها غلظة وخشونة. وعلى هذا، فإنَّ الانسجام الصوتيّ للكلمة، يتحقق من خلال مراعاة مخارج الأصوات، ومعانيها، وكيفيَّة ترتيبها، وتاثيرها الصوتي. وهذا كله، يتجلَّى في اللغة الشعريَّة، بطريقة أوضح بسبب مرونة اللغة العربية أولاً، وموهبة الشاعر المبدع بجماليتها ثانيًّا"(1).

وهذا القول على ما فيه من رهافة، وانسيابيَّة، لا يخلو من مبالغة واضحة للعيان، إذْ إنَّ الكلمات ذات الجرس الصوتيّ الحاد قد لا يتلاءم مرتسمها الدلاليّ وشكلها اللفظيّ، ولو كان ما أدلت به الناقدة صحيحاً لما وجدنا انزياحاً لمعاني الكلمات عن ملفوظاتها، فالكلمة الرقيقة العذبة في جسدها الصوتي (اللفظي) قد تكتسب حدة وخشونة في مرتسمها الدلاليّ، ينأى بها بعيداً عن مرتسمها الدلالي

(1) المرجع نفسه، ص 58.

إلى مدلول مغاير، يناقض مسارها الدلاليّ تماماً، وهذا أكثر ما نلحظه مائلاً في السياقات الفنيَّة، حيث نجد أنَّ العديد من الكلمات تكتسب معانيَ جديدة في سياقها الفني الذي توضع فيه، فتتعدى إلى دلالات جيدة، بانزلاقات دلالية لا حصر لها، لكن قولنا هذا لا ينفي – بأي حالٍ من الأحوال – أن توجد كلمات تنسجم ملفوظاتها، ومدلولاتها معاً في جسدها اللغويّ في نعومة اللفظ ورقته مثلاً، أو نشوزه وخشونته، لكن هذا لا يعني أن نُعَمِّم النتيجة على بينة الكلمات ككل، فقول ترمانيني لا ينطبق إلّا على جزء يسير جداً من الملفوظات، ربما لا تتعدَّى المائة أو المئتين... في حين أنَّ معاجمنا العربية تفيض بملايين الكلمات التي لا حدّ لها من الانزلاق والتغيير.

وما يجدر بنا ذكره أنَّ مهارة الشاعر في تخيُّر اللفظ المناسب للمعنى المناسب هو قمَّة الحساسية المبدعة لدى الشاعر في تشكيل لغته الشعريَّة، بمثيراتها الصوتيَّة الدلاليَّة، لخلق تناغمها الإيقاعي، ومحفِّزاتها الصوتيَّة الموقظة لبنية الكلمة ذاتها في سياقها النصّي الجديد، وعلى هذا الأساس، تتحدّد درجة الشاعر الإبداعيَّة، وتفاضله على سلّم الشعريّة مقارنة بغيره من الشعراء، "فالشاعر المبدع يَتَلَمَّس الخيط الخفي الذي يربط بين المتباينات، مُفَجِّراً بذلك إيقاعات الحروف، أو التباعد بين مخارجها، يفرضها الاستخدام والقصد الدلاليّ، تتعدَّى الإطار المحدَّد لها في اللغة، لتصبح ذات أثرٍ مهم في إضفاء جماليَّات صوتيَّة تُضفي على التعبير أنغاماً متداخلة، فيتجلَّى بذلك التأثير الصوتي من خلال التناغم الحاصل بين منطق اللغة، والإبداع اللغويّ الخاص"[1].

(1) المرجع نفسه، ص 61.

وما يُحَفِّزنا – في نصِّ القبَّاني السابق – وعيه الفائق بالقيم الصوتيَّة للكلمات، وحساسيته الفنيَّة العالية في توليف الأصوات المناسبة في نسقها الشعريّ المناسب لها تماماً في حيِّزها التوتريّ المتصاعد من ارتدادات الأصوات المتنافرة حيناً، والمتناغمة حيناً آخر، لتهيمن بمصدرها التعرّويّ على حركة المقطع، ولتشي بمنطوقها الصوتي العاطفي المتفشي بذبذبات صوتيَّة انبعاثية حادة، تظهر – بجلاء – وسموق فني دلالي بارع في تجسيدها النسقي الهادر بالهيجان العاطفي، والبث الشعوري الحار، كما في المقطع التالي:

"أُحاوِلُ منذُ البداياتِ

أَنْ لا أكونَ شبيهاً بأيِّ أَحَدْ

رفضتُ الكلامَ المُعَلَّبَ دوماً

رفضتُ عبادةَ أيِّ وَثَنْ..

أحاولُ إحراقَ كُلِّ النصوصِ التي أَرْتَدِيها.

فبعضُ القصائدِ قَبْرٌ..

وبعضُ اللغاتِ كَفَنْ..

وواعدتُ آخرَ أُنْثَى..

ولكنني جئتُ بَعْدَ مُرورِ الزَّمَنْ.." [(1)].

قبل الدخول في غمار التحليل النصّيّ للكشف عن فاعليَّة القيم الصوتيَّة بنائيًّا في النصّ، نقف على حقيقة مهمة مؤدَّاها: أنَّ القبَّاني سعى في قصائده إلى شعرنة اللغة بقالبها اللفظيّ المتداول، لهذا، فإنَّ الارتدادات الصوتيَّة المنبعثة من

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 467.

ركـام هـذه الكلمـات، تملـك شـرعيتها مـن التـأثير، والإقنـاع، نظـراً إلـى اسـتعمالها التداولي المباشـر فـي حياتـه اليوميَّـة، حيث وجـد المتلقـي كلمـات بأصـوات ألفهـا، واستظهرها عن ظهر قلبٍ، فأدَّت منطوقها التّحفيزي لمحايثة عالمه الداخلي من جهة، وواقعه اليومي المعتاد من جهة ثانية، وهذا ما أشار إليه عبد القادر عبو بقوله: "ولعلَّ المُتَتَبِّع لقصائد نزار قبَّاني بعمليَّة إحصائيَّة لمعجمه الشعريّ، يسجل ورود كلمات من الحياة اليوميَّة التي يتحرَّك في فضائها القارئ العربيّ الذي لا يجد غرابـة أو مسـافة بينـه وبينهـا خصوصـاً مـن الناحيـة النفسيَّة والجغرافيَّـة، ذلـك أنَّ للكلمة جغرافيا خاصّةً بها تلقي بظلالها من خلال هذا الحيِّز الفضائي الذي تتحرك فيـه... وعمليـة التلقّي لـهذا التعبير الشعريّ الذي ضَمَّن القصيدة العربيـة الحداثيـة مثل هذه اللغة انتقلت من لحظة المفاجأة والدهشة إلى الانسجام والتذوق، ومن ثمَّ اتسـعت دائـرة المتلقّـي الشـائع لهذا الشـعر، والـذي وجـد فـي هـذا التوظيـف الجديد جماليَّة شعريَّة"[1].

وهذا القـول الصـائب دليـل علـى أنَّ الصـدمة التـي يحدثها الشـاعر بتوظيفـه لهذا الكلمات، يجعل القارئ يلامس صداها الصوتي ومخزونها الدلالي الراسخ في ذهنـه بكـل تحفـز، وانجـذاب لاشـعوريّ إلـى تمثلـه فـي نسـيجها الفنـي الجديـد مـن دلالات، ومـا تسـتقطره مـن إيحـاءات نابعـة مـن جرسـها الصـوتيّ الممـزوج بحركـة روحـه وممارسـاته اليوميَّـة المعتـادة، ومـن هنـا، "تجـاوز الشـاعر الحـداثي البلاغـة القديمـة وانحـرف عن المسـار التقليديّ لهـا باستخدامه لغـة الحيـاة اليوميَّـة، بقصـد، وبغايات فنيَّة ونفسيَّة، منها نقل انفعالات لا تنقلها اللغة الأدبيَّة الرصينة، وإعادة

(1) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 127.

الحياة لهذه اللغة اليوميَّة التي تَجَنّبها الاستعمال الرسمي. من هنا، أدرك الشاعر المعاصر خطورة الكلمة في نقل التجارب والأحاسيس بعدما دخل دائرة التجريب الشعريّ، لما هو ممكن ومتاح أمامه من أدوات تعبيريَّة، يلتقطها مادامت تؤدّي غرضاً جماليًّا في رسم الصورة الشعريَّة، وأيضاً، يُدْخِل المتلقّي في عملية التواصل والتآلف مع هذا المعجم الشعريّ المتنوِّع في أدواته اللغويَّة، بحيث لم تبق تلك اللغة المصفاة الراقية الفخمة المستهلكة شعريًّا هي أساس الإبداع الشعريّ"[(1)].

وإنَّ استخدام المعطيات الصوتيَّة لهذه الكلمات في نسق القصيدة يكسبها مشروعيتها القرائيَّة (مشروعيتها التداوليَّة) لدى القارئ، وهذا يدلنا: "أنَّ استغلال المعطيات الصوتيَّة ليس مجرَّد لعب مجَّاني، بل يزيد من تمتين الصلة بين الصوت والمعنى كخصيصة ملازمة للوظيفة الشعريَّة.. وهذا ما يستدعي السياق لتقييم الشحنة الدلاليَّة للأصوات"[(2)]. وتُعَدُّ القيم الصوتيَّة قيماً بنائيَّة مهمة تؤكد الهندسة الصوتيَّة لقصائد القبَّاني الشعريَّة، التي تعتمد التنافر والتناغم خصيصة علائقيَّة تقوم "على إحلال حرفٍ صامت محلَّ حرف آخر، أو تكرار آخرين صامتين في البيت عدَّة مرَّات متتالية في القصيدة، أو يتعمَّد الشاعر تبديل مواقع الحروف في قافية البيت، ليفيد من استثمار إمكانات الجذر الصوتيّ"[(3)].

وبالعودة إلى فضاء المقطع الشعريّ السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني استطاع أنْ يُعَبِّر بإيقاع الأصوات المتنافرة عن الحدة الصوتيَّة الارتداديَّة المُتَصادمة التي تعتمد بنية الأصوات الانفجاريَّة مقوِّماً بنيويًّا دلائلياً في الكشف الدقيق عنها،

---

(1) المرجع نفسه، ص 127.

(2) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 137.

(3) يوسف، عبد الفتاح، 2003 - فاعليَّة التكرار في بنية الخطاب الشعريّ للنقائض (نمط خاص من الوعي بالآخر) مجلة فصول في النقد، ع 62، ص 43.

خاصَّة تلكم الأصوات الانفجاريَّة الحادَّة المكتومة في بنية الملفوظات المُسَكَّنة التي تستبطن حركة القوافي: [أَحَدْ – وَثَنْ – كفنْ – الزمنْ]، وهنا، قد يتبادر إلى ذهن القارئ أنَّ لفظة [أَحَدْ] ليست قافية، لكنها جاءت بمنزلة القافية، لأنها تُشَكِّل مرتكزاً دلائليًّا، ومقوِّماً صوتيًّا مصوتاً [أي شديد حدة الصوت ورجرجته وصخبه] بدورها الارتدادي الإشاري الفاعل في توجيه الأنظار إلى وقعها الارتكازي الأول في بنية المقطع، عبر حدّة صوت الدال، المُسَكَّن الذي جاء مشحوناً بقوة دفع خلفية من خلال صوت الحاء، مدفوعاً بقوة الحركة الإعرابية، الممثلة بالفتح التي تتفرع طاقتها الصوتية كاملة، لدفع الحركة إلى الارتجاج بقوة، ثم التوقف فجأة، لتحدث وقعها في أذن السامع من خلال حركة التسكين التي لازمت صوت الدال، فأكسبته القوة، والثبات، والتميُّز، فعبَّر بالصوت كمؤشر بنيوي على صلابته، وتميُّزه، لتؤدي هذه اللفظة [أَحَدْ] دورها الانفجاريّ المصاحب في بث محمولها الدلاليّ للقارئ، بملفوظها الصائت وحركتها المموسقة، ودلالتها على تميُّزه، ولم تقتصر على دلالة الصوت اللغويّ وحده في بث المحمول الدلالي، وإنَّما عبَّر بالشكل البصريّ [البياض/ السواد] على هذا التميُّز، حيث أفرد هذه الجملة في الاستهلال بصريًّا، لتكون الانبثاقة الموحية البصريَّة الأولى، التي تلفت الأنظار إليها، بوصفها العتبة الدلائليَّة الأولى التي تحايث عتبة العنوان، في إشارتها، وومضتها الإيحائيَّة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية حاول أن يثبت تميُّزه، وأن يؤكِّده تأكيداً قطعيًّا لا يدع مجالاً للشكّ، عبر إيقاعيّ [النفي/ والإثبات]، مستتبعة بالاستدراك [لكنني]، إذْ يتبدَّى إيقاع النفي في دلائليَّة حرف النفي [لا]، والإثبات في دلائليَّة الحرف [أنْ]، والاستدراك في دلائليَّة الحرف [لكن]، والاستدراك – كما هو معروف – نفي

لشيء ما من جهة، واستدراك له، وإثباته لشيء آخر من جهة ثانية، وهنا، أدَّت الممازجة الصوتيَّة بين الأصوات [المتنافرة (المتضادة)/ والمتناغمة (المتضافرة)] دوراً دلائليًّا مهماً في الإشارة إلى ما تختزنه البُنى الصوتيَّة من دلالات، وهذا أكثر ما تبدَّى لنا في لفظتي [وَثَنْ] و[أَحَدْ]، وهنا، ينبغي الإشارة إلى أنَّ الأصوات في شكلها اللفظي المجرَّد تختلف عمَّا هي عليه في شكلها النسقي الفني، وهذا ما نلحظه في البُنى الصوتية التحتية لجذور بعض الكلمات، فالبُنى الصوتيَّة، المؤسِّسة للفظة [وَثَنْ] في جذرها الصوتيّ تتألف من ثلاثة أصوات هي: [الواو]: وهو صوت من أصوات اللين، يمتاز هذا الصوت بالقوة، والشمولية، والاتساع، والرجرجة، والحدة، والصلابة، ثمّ صوت [الثاء] الذي هو صوتٌ بارز من الأصوات المهموسة الرخوة، إذْ إنَّ كثيراً ما ينزلق هذه الصوت عن طبيعته المهموسة، ورخاوته إلى الشدَّة، والرجرجة، تبعاً لبنية الكلمة ذاتها، وتموضعها في نسقها الشعريّ، وفق ما يسبق الحرف من حركات إعرابيَّة تنقله إلى صائت شديد الانفجار، وهذا الصوت يتناقض أو (يتنافر) من حيث البنية الصوتية مع الصوت الذي سبقه، وهو صوت [الواو]، والصوت الذي يليه [النون]، فهو صوت ليّن يشي بالعذوبة، والشفافية، والليونة، والأنوثة، والرِّقة على عكس صوت [الواو] الذي يدل على القوة، والحدة، والصلابة، والاستطالة، والارتفاع من خلال خاصته الصوتيَّة الانفجاريَّة الملازمة له، باندفاع الهواء من الفم، إثر استجماع كامل للرجرجة، أو اللجلجة التابعة للذبذبات الصوتية، وحركة اهتزازها بالفم، ثم بثها دفعة واحدة بالهواء، لتشي برجرجة، وقلقلة، وانفجار صوتي حاد يعبِّر عن مخزونه الثوري الحاد، ثم يأتي صوت [النون] الذي يدل على القوة، والحدَّة في النسق الشعريّ

السابق، وهو من الأصوات المهموسة الرخوة، لكن قلقلته تغدو حادة في النسق الشعريّ عندما يُنَوَّن، وتغدو رجرجته آنية مكتومةً عندما يُسَكَّن، وهذا ما جعل بنية القوافي ذاتها مبنية على إيقاعي [التناغم/ والتنافر] في إيقاعها وجذرها الصوتيّ، فكيف بنسقها الشعريّ الذي فيه تتغيَّر طبيعة الأصوات ووظائفها المصوَّتة [حدَّةً/ أو همساً] و[رجرجةً/ أو سكوناً]؟!.

وهذا دليل على أنَّ الكلمة في جذرها اللغويّ تتألَّف من حروف متنافرة (متضادة) في بنيتها المعجميَّة، وحروف متضافرة (متناغمة) في خصائصها الصوتيَّة، لتحقيق بنيتها الدلاليَّة، ومدَّها الانتشاريّ، وتنغيمها الصوتيّ الآسر، وهذا التنافر في حركة الحروف بقدر ما فيه من تباعد في المخارج الصوتيَّة، بقدر ما فيه من تناغم مموسق، يخلق إيقاعه الحيويّ المتناغم، لأنَّ النغمات – في الأساس – تتألف من [حركات – سكنات]، وهذه الحركات، والسكنات هي التي تحقق التناغم الإيقاعي المموسق الذي يمثّل في بنية الكلمات الشعريَّة ذاتها.

وبتدقيقنا – في المسار البنيويّ للمقوّمات الصوتية في المقطع السابق – وجدنا أنّ الموجات الصوتيَّة المتدفقة عبر إيقاعي [التناغم/ والتنافر] أدَّت دورها الدلائلي النفسي بتجاوزها حيِّز الإيقاع الصوتيّ إلى بنية الدلالة، على نحو ما لاحظناه من خلال ما سبق، إذْ أسهمت هذه التقنية في توليد النغم الانسيابي في حركة المقطع، ومن ثمَّ أسهمت – كذلك – عبر فاعليَّة الأصوات: [المتناغمة/ والمتنافرة] في تنويع النغم الموسيقي في النسق الشعريّ، تبعاً للمدلول الذي تبثه، والشحنات العاطفية التي تفجرها في بنية النسق، لتعزيز المدّ الشعوريّ المستتبع لحالة الأنفة والتميُّز في العتبة المقطعية الاستهلاليَّة، وحالة اليأس، والانكسار في

الفاصلة الختامية، فالأصوات – على اختلاف تموضعاتها بنيويًّا داخل النسق – فإنَّها تؤدّي دورها البنيويّ كمؤشّر دلاليّ مهم يسهم في بث هذا الجو الاصطراعيّ المتوتر الحاد الذي تعيشه الذات، بالمزاوجة بين الأصوات المجهورة الصائتة التي تشي بجو من الصلابة، والقوة، وتأكيد الأنفة، والتميز، وهذا ما لاحظناه في الاستهلال الموحي بالأصوات المجهورة الصائتة، التي تعبِّر عن القوة، والعظمة، والثبات، والأصوات المهموسة اللِّينة المكتومة، بالتسكين، للدلالة على حالة اليأس، والمرارة والأسى على مرور سني العمر سريعة كالبرق، من دون أن يحقق إلّا الجزء اليسير مما تمنّاه، لكن المفارقة حتى هذا الجزء اليسير سرعان ما يتبدّد بلحظة مجيئه بعد فوات الأوان، وهنا، أدَّت الأصوات الانفجاريَّة دورها التحفيزي الأساس في تبيان الغليان الشعوريّ، والأنفة من جهة، والاصطراع الداخلي الارتدادي المأزوم الذي تبدَّى في الارتداد الصارخ الذي يشي بالحدة، والصمود، والثبات رغم حالة التوتر القصوى ومرارة الأسى الحزين الجارح التي وصل إليها، ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل لعبت حركات المدّ – بدورها الاستطالي المفتوح – في لفظة [لكنني] دور المُتَنَفَّس الجريح عمَّا يعانيه من أحاسيس متوترة مصطرعة إزاء حالة اليأس التي خيمت على عالمه إثر أُفول سنوات العمر المشرقة، ومجيء ما يتمناه بعد مرور الزمن، وهذه اللحظة الشعوريَّة، هي قمَّة الارتداد التوتري الصارخ إزاء ما يحدث إثر مجيء الشيء ساعة الأُفول، ولحظة الانقضاء المؤلمة التي تؤذن – دون شك – بحالة العقم، والإحساس باللاجدوى، والمرارة، والحنق الجارح. وللتدليل على ذلك أكثر:

نؤكِّد أنَّ الحروف المهموسة التالية: [النون، والصاد، والطاء، والسين،

والشين، والكاف، والثاء] لعبت دوراً إيقاعيًّا خفوتاً في النصّ، وهذا الدور الإيقاعي الخفوت/ أو المهموس لم يأتِ رغبة في الخلخلة والتلاعب الصوتيّ بالكلمات، وإنما جاء مهندساً صوتيًّا، لتبيان حالة اليأس واللّاجدوى التي وصل إليها الشاعر، لكن سرعان ما قابلها بأصوات انفجاريَّة صارخة قوية، رداً على حالته اليائسة المنكسرة، ورغبة أثيرة – لديه – في تجاوز هذه المحن، من خلال الأصوات المجهورة التالية: [اللّام، والدال، والميم، والراء، والذال، والباء، والفاء، والنون السياقية] التي أدَّت دوراً دلائليًّا مهماً في إثبات الذات،" وتميُّزها بقوة، لكن هذا الثبات والرجحان للأصوات المجهورة سرعان ما حاول الشاعر أن يكسر شدته وحدته بتسكين القوافي الذي لازم حركة القوافي إلى مسارها النهائي، حانقاً امتداداتها، واستطالاتها الشعوريَّة العميقة، ليعلن في الفاصلة المقطعية الختامية هيمنة حالة اليأس، واللّاجدوى، والعقم، وسيطرتها المطبقة على عالمه الوجودي، لدرجة اليأس الخانق المطبق على صدره بالإشارة الدلاليَّة المُتَوَفِّزة [مرور الزمن] التي شَكَّلت علامة دلائليَّة تُبَصِّر القارئ بإيقاعها الخفوت الارتكاسي المؤلم، وحالة التوتر القصوى التي وصل إليها وشدة الانكسار الجارح الذي شكَّل قرار المقطع النهائي وصوته الأخير.

وهكذا، استثمر القبَّاني الخصائص الصوتية ومخارجها كلها في إغناء نصوصه الشعريَّة بدلالات إيحائيَّة، يولدها صدى الأصوات، وما تبثُّه من دلالات، وظلال إيحائيَّة عبر سياقها النصّيّ، وهذا يؤكِّد لنا حقيقة بنيويَّة مهمة في تشكيل الأصوات في نسقها الشعريّ، أثارتها الناقدة خلود ترمانيني بقولها: "إنَّ الصوت الملفوظ أيًّا كانت خصائصه وصفاته فإنَّه قادر على التعبير عن الفكر، فالأصوات

المهموسة تعبِّر عن الأفكار المشوبة بالغضب والتوتر، والأصوات المجهورة تعبِّر عن الأفكار الهادئة واللحظات الهامسة، وعلى هذا، فإنَّ الصوت يستمد ماء حياته من السياق الذي يرد فيه"[1].

وهذا مُؤَكَّد، من خلال ما خلصنا إليه، في تحليلنا البنيويّ للقيم الصوتيَّة في المقبوس السابق، لنؤكد: أنَّ الأصوات تؤدي دوراً علائقيًّا مهماً في تحفيز ملفوظات القبَّاني الشعرية، وتشعيرها صوتاً ودلالة، لتقوم بأدوار فنّيَّة لا تقلُّ قيمة ولا أهميَّة عمَّا تقوم به الأنساق التركيبيَّة الأخرى (الكلمة – الجملة – التركيب – المقطع)، وهي تكتسب في سياقها مدًّا شعوريًّا تتجاوز من خلاله بنية الصوت وصفاته الملتصقة به، لتكتسب في بنية التركيب صفات أخرى تنزلق عمَّا هي عليه في بنية الصوت ذاته، صفات متجدِّدة قد تكون مناقضة لبنية الصوت ذاته وطبيعته أحياناً، وعلى هذا الأساس، تؤدّي أدواراً مهمة في تحديد مجرى النصّ ومساره الدلالي، وصدى إيقاعاته المموسقة إلى قرارها الأخير.

4- بنائيَّة الكلمة:

إنَّ النظر إلى بنائيَّة الكلمة، معنى ذلك، النظر إلى بنائيَّة الشعر، لأن الكلمة تعد المادة الأوليَّة في التشكيل، وهي اللبنة الارتكازيَّة الأساس التي تتبنى عليها الجملة، ومن ثمّ التركيب، وهي مبعث الإشعاعات الدلاليَّة في السياق الفني الذي تتموضع فيه، "فبلاغة تصميم الكلمة تنتظم التَكَيُّف، والتهيؤ، والتوافق مع التصميم الأوّلي لتكون، في الوجود والنشأة، وفي التعبير عن الحقّ والحقائق، ومن ثم تغدو كلمة أدبيَّة جماليَّة رفيعة تملك من اللطائف البلاغيَّة ما لا يمكن بلوغه

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 63 - 64.

كلـه.. ولا يحـيط بـه محـيط"[1]، والـوعي بجماليَّـة الكلمـة يعنـي الـوعي بجماليَّـة الأسلوب، فجماليَّة الكلمة في نسقها الشعري تعكس – دون أدنى شكّ – جماليَّة في الأسلوب الشعريّ، ولا تتحقق جماليَّة الكلمة بمعزل عن جماليَّة نسقها الذي توضع فيه، فهي تزهو بزهوه، وتخفت بخفوته، وعلى هذا يبدو لنا أنَّ الأسلوب لا يحقق فعله وكثافته إذا قصد الشاعر إلى اعتماد الأساليب المنطقيَّة، التي تحوّل ما يؤلَّف إلى تصنيفات علمية جافة قد تستعصي على الفهم الدقيق للنصّ الشعريّ. إنَّه لا يأتي إلّا بعد استغلال بارع للطبع، وبذل جُهْدٍ ومعاناة، وذوق يُنَمِّيه، لأنَّه ركيزة البلاغة وحقلها الأساسيّ. وقد ارتبطت غايته بالتأثير في المتلقي. إنَّه يحقّق البلاغة (والوضوح، والتأثير)، والشاعر المتفوّق هو الذي يملك حساسيَّة خاصّة في استغلال الأدوات التعبيريَّة المتعدِّدة التي تُكَوِّن نصًّا من نصوص الشعر"[2].

والشاعر الماهر هو الذي يبني الكلمات بناءً جديداً يستقطر من خلالها معانيَ جماليَّة ما كانت لتتأتى لولا السياق الفني الآسر الذي شكلها فيه، ومن هنا، "تُعَدُّ الكلمة أساس الشعر، ولكنها ليست كل شيءٍ فيه. فهي تتفاعل مع المعنى والموسيقا، لتنتج في النهاية عملاً شعريًّا متكاملاً. والشاعر حين يجلس في ظلال الكلمات، يستمدُّ من فيءِ قوتها ما يغني تجربته، ويعطيها تدفقاً وثراءً. فهو يريد أن يعكس ما يدور في خلده من أفكار، وفي داخله من عواطف وانفعالات، لذا، فهو ينتقي من الكلمات ما يناسب حاله، ويؤثر في غيره واعياً في ذلك حسن إيراد الكلمات، وفق ترتيب مُنَسَّق يقوم على الاستفادة من خصائص أصوات الكلمات،

(1) جمعة، حسين، 2011 - في جماليَّة الكلمة (دراسة جماليَّة بلاغيَّة قديمة)، دار مؤسسة رسلان، دمشق، ص 21.

(2) درواش، مصطفى، 2005 - خطاب الطبع والصنعة، (رؤية نقدية في المنهج والأصول)، ص 291.

وتنوُّع حروفها، وتباين دلالاتها... فالكلمات ليست رموزاً كتابيَّة، أو أحرفاً متلاصقة صمَّاء، بل هي شحنات عاطفيَّة فاعلة، تنتقل من الشاعر إلى المتلقّي، لا لتصف حالة فحسب، بل لتعتصر من روحه ما تصبُّه في أرواح المستمعين"(1).

وعلى هذا الأساس، يتفاضل الشعراء في أسلوب توظيفهم للكلمة، ومقدرتهم البارعة على تفعيلها، بدلالات وأطياف جماليَّة ما كانت لتستحوذها لولا دخولها في السياق الفني الشاعري الذي يهب الكلمات حياة جديدة، ونبضاً شاعريًّا يسكن القلب، فالكلمات تُحَمَّلُ بمعنًى لا تكون مُحَمَّلةً له خارج الشعر، أو لنقل: إنَّها في الشعر تُحَمَّل بنوعٍ معيَّن من المعنى، ذلك الذي يَتَّجِه مباشرة نحو ما نسميه القلب(2). وإلى هذا أشار أدونيس بقوله: "الكلمة، كما ورثناها، لا تُعَبِّر عن كثافة انفعاليَّة، أو رؤيوية، بل عن علاقة خارجيَّة، إنَّها شبه حياديَّة، لأنَّها مملوءة بدلالة مسبقة تجيئها من خارج. حين حاول أبو تمام، مثلاً، أن يثور على هذه الكلمة، قيل عنه: "أنَّه أفسد الشعر"، وهذا يعني إنَّه غيَّر نظام الكلام الموروث. لذلك لم يفهمه القرَّاء والنقَّاد الذين يرثون هذا النظام ويحافظون عليه... الثورة اللغويَّة ،هنا، تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث. هكذا، تصبح الكلمة فعلاً لا "ماضي" له، تصبح كتلة تشعُّ بعلاقات غير مألوفة"(3).

وهنا، يأتي دور الشعر، ليخلِّصنا من جمود الكلمة وتحجرها، ليمنحها قدرة على الحياة، ويمنحنا اللّذة في تلقيها جماليًّا من خلال مجدها العظيم الذي تثيره في

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 70.
(2) العذاريّ، ثائر، 2010 - التشكيلات الإيقاعيَّة في قصيدة التفعيلة، ص 245.
(3) أُدونيس، 2005 - زمن الشعر، ص 239.

نسقها الشعري المحكم، وهذا ما أشار إليه الناقد علي جعفر العلاَّق بقوله: "يظلُّ للشعرِ إذنْ مجده العظيم الذي يتجدَّد دائماً، إنَّه صانعُ تلك الفسحةِ الضروريَّة للبشر جميعاً، أعني فسحة الوهم أو الحلم. إنَّ أشنع ما تُهَدِّدنا به مدينة التخمة والإسمنت أنَّها تزحف، شيئاً فشيئاً، على أوهامنا الكبرى، وأحلامنا الصافية فإذا بنا نقف أمام هذه المدينة الشرسة بأرواحٍ عزلاء، وعيون يقتلها الفزع دون مصدَّات من غيم، أو وهم، أو طفولة.. لم يتبقَّ أمامنا إلّا ما يصنعه الشعراء، وهم يشتتون شمل الأفاعي بعصيِّهم المصنوعة من كذبهم الجميل وعظامهم النائحة. إنَّهم حُرَّاس أوهامنا البيضاء ونُعَاسنا المجُرِّح، يرشون صحونا القاسي بفصولٍ مُلَبَّدة بالحنين، ويعيدون إلى قلوبنا قدرتها الوحشية على الانفعال، على العويلِ أو الضحك، الأسى أو البشاشة، الندم أو الرضا، قبل أن تتحوَّل تلك القلوب إلى أحجار صلدة"[1].

والقبَّاني لم يكن شاعراً اعتيادياً في توظيف الكلمات، وإنما كان شاعراً استثنائيًّا في توظيف الكلمة السهلة المتداولة، والتماهي معها، وتشغيلها في شبكة دلائليَّة علائقيَّة محكمة، لتبث ما يريد، بيسر، وسهولة، وطلاوة، ونداوة في سياقها الشعريّ المناسب، وحساسيتها المرهفة المفعمة بالحياة، ومن هنا "لا ينكر دارس أنَّ التجربة الشعريَّة لنزار قبَّاني قد استطالت مع الزمان مستفيدة من التجارب المختلفة التي تراكمت عند قدميه من مادحيه وناقديه على حدّ سواء. وكان له أن يغترف منها لمعالجة شعره، والتفنن في إخراجه، زيادة على أساليب إنشاده، وطرائقه المختلفة المتنوِّعة، والتي نزعم أنَّ النصوص فيها غير النصوص التي ترقد في

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة، فأين الأشجار؟!، ص 12 - 13.

صفحات الديوان"[1].

ولذا، فإنَّ قارئ القبَّاني يسبح في موج من الدلالات الشعريَّة المبتكرة في حسها الشاعري المفعم في توظيف الكلمة في سياقها النصّي الملائم لها، الذي يشع بنفثات شعوريَّة تصطلي بنيران العاطفة وحرقة المشاعر، سواء أكان ذلك في مجال التعرية السياسية اللاذعة الكاشفة من الفساد، أم في مجال النقد الإجماليّ للعادات، والتقاليد، والعصبية القبلية التي مازالت تنفث زخمها إلى وقتنا الراهن، وهذا ما نلحظه في قوله:

"أحاوِلُ أَنْ أَتَبَرَّأَ مِنْ مُفْرَدَاتِي

ومِنْ لعنةِ المُبْتَدَا والخبرْ.

وأَنفضَ عَنِّي غُبَارِي

وأَغْسِلَ وَجْهِي بماءِ المَطَرْ

أُحاوِلُ من سلطةِ الرملِ أنْ أستقيلْ...

وداعاً قريشٌ

وداعاً كليبٌ

وداعاً مُضَرْ"[2].

قبل الدخول إلى الحرم النصّيّ لدراسة علائقيَّة الكلمة، ودورها بنيويًّا في النسق الشعريّ نُؤَكِّد أنَّ القبَّاني استثمر فاعليَّة الكلمة [الفعل]، والكلمة [الاسم] بشكل جماليّ متأصّل إبداعيًّا في توظيفها الفنّيّ، فالفعل – لديه – هو الأقدر على

(1) مؤنسي، حبيب، 2007 - توترات الإبداع الشعري، ص 95.
(2) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 468.

بث الزخم الشعوريّ في قصائده الحماسيَّة، والمواقف التعرّويَّة الكاشفة التي تتطلب حراكاً زمكانيًّا، وفضاءً أفقيًّا ممتداً، يتعالق مع كثافة الانفعالات، واستتباعها الحراك النفسي والشعوري المتوتر، والانتقال الدافق لصيرورة الحدث الزمانيّ بكل منظوماته الحديثة المتتابعة، واستدراجاته الزمنية المفتوحة، في حين أنَّ [الكلمة – الاسم] هي الأقدر على التعبير عن حالة الركون، والثبات، والاستقرار النسبي في الحالة الشعوريَّة، تدليلاً على ركون الحالة الشعوريَّة، واستقرارها، وهدوئها النسبي، وهذا أكثر ما نجده في قصائده الغزلية ذات التوصيف الأنثويّ، والإغراق في أوصافها الحسيَّة تحديداً.

ومن هنا: "لا نُحَدَّد الوظيفة القَبْلِية للمفردة بالقياس المعجمي، بل يتدخَّل في تحديدها تراكم وتشابك مُكَوِّنات المعرفي الثقافي والذي يتمظهر بعلاقة اللغة بالواقع، وعلاقة اللغة بالوعي، وما يمسُّ ذلك من تكوينات الذاكرة، والخيال، والآفاق الأيديولوجية، والخارطة الجماليَّة... كما أنَّ الوظيفة القبْلية للمفردات لا تُحَدَّد فقط بمعاني الاشتراط العام المعجمي، مثلاً، بل تُحدِّدها أيضاً طبيعة امتلاك النصوص السابقة لها، وحركيات توظيفها في صيغ متعدِّدة، بحيث تحمل موقعاً محدَّداً في خطوط الذاكرة بمفهومها المعرفي، وليس الفيزيولوجيّ، بارتباطها باللغة، وعلاقة هذه الأخيرة بمظاهر أشكال الوعي"[1].

وبالعودة إلى – المقبوس الشعري السابق – نلحظ أنَّ الشاعر عَبَّرَ بالحركة الفعليَّة عن صيرورته الدائبة صوب الثورة والتغيير، إذْ تدل الحركة الفعليَّة على

(1) الخضور، جمال الدين، 2000 - قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النصّ الشعري العربي)، ص 83 - 84.

زمنها المتحوِّل، أو المتحرِّك في صيرورة الحدث الآني إلى صيرورة زمكانية الحدث، ومن ثمّ إلى صيرورة زمكانية الرؤية، وامتدادها التعرّوي الكاشف عمَّا يتضمَّنه الفعل من آلية كشف عمَّا هو ماضٍ، إلى كشفٍ عمَّا هو آتٍ، ولذا، فإنَّ زمن الفعل في صيرورة دائبة من الحركة، والانزلاق، والتحول الزمكاني. إلى صيرورة الحدث من جهة، وحراك الرؤية المبثوثة في زمنها الوجودي الإرهاصي من جهة ثانية، وهذا ما تمثله الشاعر كاملاً في الانسلاخ عن الزمن الماضي بكل مستتبعاته الملصقة به من لغة، وتاريخ، وحضارة عربيَّة موهومة، عرَّاها الشاعر بنيويًّا بالحراك الدلالي [الزمكاني] الذي ولَّده الفعل [أَتَبَرَّأ] بانبثاقته الحدثية وأبعاده الزمنية المفتوحة التي تنفي الأشياء وتؤكِّد حقيقتها، على نحو ما نلحظه في بنية الأفعال المضارعة المفتوحة في مدها الزمكاني الحدثي [أَتَبَرَّا – أَنفضُ – أغسلُ – أحاولُ – أستقيلُ]، فهذه الأفعال حرَّكت الزمن من الماضي إلى المستقبل، وعبَّرت عن زمنها الإرهاص الواقعي [الزمن الحاضر]، بزمن مفتوح انسلاخي على ما حدث بالماضي، لاستجماع النفي والانسلاخ عنه في الواقع الحالي [الزمن الحاضر]، لتأكيد انسلاخه عنه في زمن مستقبلي مفتوح لا يتأرجح أو لا يتغير، ففي الفعل [أَتَبَرَّأ] تتمثّل طاقته الدلالية الشعوريَّة المحركة للحدث، باستجماع كلّ الامتدادات الشعوريَّة عبر [التضعيف] المشدَّد على انسلاخه عن الماضي العربي، بكل حضاراته، ولغته، وأمجاده المزعومة، عبر الثورة على كلّ ما يلوذ به من لغة، وتاريخ، وأمجاد، ومسميات قبْلية ما هي في حقيقتها إلّا تكريساً لمظاهر العصبية، والجهل، والتأزم، وسفك الدماء، فكما أنَّ ماء المطر يغسل الأرض من أدرانها، وأرجاسها، ليعيد إليه النضارة، والإشراق، فهو يريد – كذلك – أن يغسل أدران

وجوده من هذه الرجاسة التي محقته، ابتداءً من اللغة التي تمثل هوية الإنسان الكلامية، وانتهاءً بالتاريخ الذي يمثل هوية الإنسان الوجوديَّة، منسلخاً عن سطوتها، ليعيش حريته الوجوديَّة كإنسان يمارس الحياة حقيقة وفعلاً لا زيفاً أو خارطة انتماء وما الأسماء التالية: [قريش، وكليب، ومضر] إلّا أسماء لقبائل عربية اشتهرت في زمنها بفصاحتها، وعراقتها من جهة، وحضارتها ولسان ترجمان للغة العربية الفصيحة من جهة ثانية، والملاحظ أنَّ الحركة الزمكانية المفتوحة التي فجَّرها الفعل [أستقيل] أمَدَّت النسق بطابعها الانسلاخي التعرّوي الكاشف عمَّا هو أبعد من حيِّز الدلالة الملصقة به، فالاستقالة – هنا – ليست استقالة عن منصب، أو عن عمل موكل للمرء، وإنَّما هو استقالة عن صيرورة وجود وكينونة حياة، تشدّه إلى ماضٍ أليمٍ، وحاضرٍ دنسٍ، ومستقبلٍ مجهول لا يعي فيه ما يريد، وما سيحل به في ظل التقلبات، والأوهام والتمسك بالماضي وإرثه، فهو يريد أن ينسلخ عن سلطة الأجداد، والتباهي الرنّان بانتصاراتهم العريقة على حساب واقعنا الحالي المخزي، ولذا جاء الفعل [أستقيل] بمنزلة المؤشر البنيوي الواعي الذي يُعَدُّ المتنفس الشعوري عمَّا يعتصر كيانه من دوافع وارتكاسات شعوريَّة متراكمة، ليعلن أنَّه حرٌّ، وحريته ليست وليدة ارتباط بتاريخ، وحضارة مزعومة، وعصبية جاهلية لا تعي ما تريد، إنَّه يحاول أن يفلت من أسره الوجوديّ [الزمكاني الماضوي] الذي يربطه بالحاضر، ليعيش وجوده الزمكاني الحر [الزمن الحاضر]، نابذاً كلّ النوازع الطائفيَّة أو القبليَّة، والدينية، واللغويَّة التي تربط الإنسان بماضيه، وتجرّه إلى متاهاتها، وجذورها المقيدة، وما الإنسان إلّا حركة وجوديَّة أو كينونة وجوديَّة حرَّة لا ينبغي أن تُقَيَّد بمذهبٍ، أو عرق، أو حضارة، أو دين، أو أيّ انتماء إلّا لذاتها،

لحراكها الوجودي، وفعلها الحقيقي المؤثِّر، وهذا الحراك الزمني المطلق في الفعل [أستقيلُ] ولَّد حركة مفتوحة في الدلالة، على آفاق دلاليَّة خصبة، ولّدها الفعل في حراكه [الزمكاني/ الحدثي]، معلناً وجوده الحرّ، وزمنه المطلق المفتوح.

وبهذا "يتجاوز استخدام الشاعر للفعل مهمة نقل الحدث المرتبط بزمنٍ معيّن حين يتحوَّل الفعل إلى لبنة أساسيَّة في بنية النصّ الشعريّ، بحيث يولِّد الفعل طاقات تعبيريَّة هائلة وانبثاقات دلاليّة مدهشة، وعلى هذا الأساس، يؤدي الفعل دوراً مهماً في عملية الإبداع الشعريّ، حين يتحوَّل إلى قوَّة مولِّدة للطاقة التي تمدُّ عناصر النصّ بدفعات متواليَّة تشحنها بالقوّة الحركيَّة اللّازمة"[1].

وهذا يدلُّنا على أنَّ الشعر، هو تفجير كينونات إبداعيَّة يُمَثِّلها النسق الشعريّ، بحركة أفعالها المفتوحة، وحراكها الحدثي، وصداها الزمكاني في بث الحالة الشعوريَّة، وكشف عمق الرؤية، وهكذا، "يكون الشعر ارتباطاً بالزمان والمكان الراهنين، وهو في الوقت نفسه انعتاق منهما معاً. إنَّه فيض الروح والجسد، وهما يتمردان على أغلالنا الترابية الباهظة، وهو تطلُّعنا القلق إلى الاكتمال أيضاً.. إنَّ الشعر ازدهارٌ للغة الخاصَّة في مواجهة الشائع والمكرور من أنماط القول، وهو انتصارٌ لفرديتنا المُعَذَّبة على عقليَّة القطيع والتشابه والعزلة"[2].

وقد يأتي الفعل – في القصيدة السابقة – مُحَفِّزاً زمكانيًّا استقطابيًّا لزحزحة سكون الاسم، وثباته، وخلق حركة انسجاميَّة تواشجيَّة من خلال التواشج الفنّيّ بين ما يحدثه الفعل من استجابات حدثية حركية زمكانيَّة، وما يحدثه الاسم من ثبوت

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 73.
(2) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة، فأين الأشجار؟!، ص 135.

واستقرار للحركة، لتأكيد حالة راسخة، أو موقف ثابت، لا ينبغي للشاعر تغييره، كما في قوله:

"أحاولُ رَسْمَ بلادٍ

تُسَمَّى مَجَازاً بلادَ العَرَبْ...

سَرِيْرِي بها ثَابِتٌ.

وَرَأْسِي بها ثابِتٌ

لكي أعْرِفَ الفرقَ بين البلادِ وبَيْنَ السُّفُنْ

ولكنَّهم أخَذُوا علبةَ الرسمِ مِنِّي

ولم يَسْمَحُوا لي بتصويرِ وجهِ الوَطَنْ"(1).

قبل الدخول إلى الفضاء الدلائليّ للمقطع السابق نؤكِّد: أنَّ القبَّاني وظَّف الفعل بوصفه باعثاً حيويًّا للاستغراق في الكشف عن أمنياته، ورغباته، ومشاعره المتَّقِدة عاطفةً، وكشفاً عن الدلالات النفسيَّة المصطرعة في أعماقه من جهة، والكشف عن تمرُّده وثورته على الواقع بما يَتَضَمَّنه من جهل، وظلم، وقمع، واضطهاد من جهة ثانية، بمعنى: أنَّه وظَّف الفعل كحركة زمانيَّة حدثية دائبة من التمدد، والتغير، والاستطالة الزمنية التي ترصد حركة الذات في علاقتها بالآخر، وفق مسار زمني متغير، انزلاقي متأجج على الدوام، أمَّا الاسم فقد وظَّفه في أنساق جمليَّة قصيرة، وفق أرتالٍ من المتواليات الاسميَّة، أو المصفوفات الاسميَّة التي تشي بتعدّد الأنساق الوصفية، والأنساق المضافة الدالَّة على الرسوخ، والديمومة، والثبات في الحدث مجرّداً من الزمن، وهذا أكثر ما نجده في أوصافه

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 469.

الغزليَّة التي تتعلق بالأنثى في حركتها الجسديَّة التي تتفتق غريزة وشهوانيَّة، أو سياق نرجسيته التي تتضخم في [الأنا] بشكل متتابع في الكثير من قصائده، للتعبير عن صيرورة الذات، في تمثلها بالآخر وصراعها معه في جوٍّ غزليّ حميمي حيناً، وجوّ ثائر انفعاليّ غاضب حيناً آخر، تتفتق من خلاله الرؤى والمثيرات، والدلالات المفتوحة التي تنطوي على كم هائل من الدلالات الراسخة في تجسيد الرؤية أو الحدث برسوخ، واستقرار وثبات، بعيداً عن تموجات الذات، وهيجانها العاطفي الذي يتبدَّى في غلبة الصيغ الفعليَّة، وتتابعها في النسق الشعريّ، فالقبَّاني يملك حساسيَّة فائقة في اختيار [الكلمة – الفعل] في موقعها النصيّ الشعريّ الحدثي المناسب الذي يعبِّر عن توتر الحالة، واصطهاجها، بعمق، وسلاسة لغويَّة متسارعة (رشيقة) تجري بانطلاق شعوريّ انبثاقي عبر براعته في اختيار الكلمات المتداولة بنقلها من حيِّز الحراك الواقعي [النبض الاجتماعي]، إلى حيِّز الحراك الفنيّ الشعريّ، بإكسابها روحانيَّة شعوريَّة – انبثاقيَّة جديدة تتعدَّى حاجز استعمالها الشائع المكرور، وتشي بدلالات شعريَّة تنبثق من رحم [الحساسيَّة الشعريَّة] والاستعمال الفنّيّ الحيويّ الانبثاقي الجديد، في حين يستخدم [الكلمة – الاسم] في سياق من الترسيخ الشعوريّ لمحفّزاته التشكيليَّة، وموصوفاته التأمليَّة الغريزيَّة التي تتناول الجانب الحسّي الشهواني من الأنثى [التركيز الغريزيّ في التوصيف الغزلي] في فضاء غزليّ متراكم من الأرتال الاسمية والمزدوجات المتناغمة والمترابطة في مدّها الشعوريّ، وتركيبها الإسناديّ المتلاحق الترسيمي لفضاء الرؤية، وطيفها الإسنادي الانبثاقي الدلائلي المفتوح.

وهذا دليل على أنَّ الشاعر المعاصر – ومن ضمنهم القبَّاني – "يهتم بخلق

المفاجآت، والصدمات، بواسطة الإيقاع المتولِّد عن استجابات النفس، وهذا ما يجعل المتلقّي في وضعيَّة انتظار الجديد على مستوى التشكيل الصوتيّ، والموسيقيّ المتناسب مع الحالات النفسيَّة المتوِّجة للشاعر، وهنا، تتجلَّى قدرة الشاعر الإبداعيَّة في السيطرة على وضع الكلمات في أفضل نسق، يساوي تماماً الحالة التي يشكلها من خلال الكلمة التي اكتسبت وضعها داخل السياق.

إنَّ اختيار الكلمات نفسيًّا وموسيقيًّا وتفجير طاقاتها الإيحائيَّة والدلاليَّة وربطها بأخواتها في تناسب وانسجام زمني يُضفي عليها تناسباً إيقاعيًّا، قد يتغيّر من وضعية إلى أخرى دونما الحاجة إلى التزام وضعية واحدة كما حدث في شعرنا القديم والكلاسيكي، ومن هنا، أدرك الشاعر المعاصر أنَّ الكلمة تفقد شخصيتها المُسْتَقِلَّة عندما تدخل في انتظام مع كلماتٍ أخرى، وتتعدَّد معانيها ودلالاتها كلما تعدَّدت سياقاتها، ومن هنا، المُتَلَقِّي لا يتلقَّى الكلمات الشعريَّة كأصواتٍ كما يتلقَّى الأصوات الموسيقيَّة، بل يتلقّاها أيضاً، كدلالات، وهذا ما يؤثر على عملية التلقّي، وفي تاريخ التلقّي الجمالي للكلمات وفي دلالاتها"(1).

وبالعودة – إلى فضاء المقبوس الشعري السابق – نلحظ أنَّ الحركة الاسميَّة ما جاءت لتحديد العلائق البنيويَّة على مستوى صلة الكلمة بالأخرى منحًى بنيويًّا جماليًّا، وإنما جاءت لإثارة الربط بين ما تبثه الحركة الاسميَّة من حراك شعوريّ على مستوى العلائق والروابط الوضعيَّة، وبين ما تبثه الحركة الفعليَّة من قوّة عكسيَّة صوب السكونيَّة والثبات، بدلاً من الحيويَّة والحراك الفعليّ التحفيزيّ الواعي، بمعنى أدَّق: إنَّ الفعل لم يملك إحداثيّاته الدلاليَّة الدالَّة على الحراك

---

(1) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 124.

والتمرد النابع من الذات، وإنما جاء بقوة دفع مضادة عكسية صوب السكونيَّة، واليأس، والعقم، واللاإرادة [الإرادة المسلوبة]، التي خيَّمت على الذات، فارتدَّ الاسم بقوة دفع خلفية (عكسية) عبر [الكلمة – الوصفية]، أو [الكلمة = الحالية] النابعة من التشكيل الاسمي [متبدأ + خبر]، [سريري بها ثابتٌ]، و[رأسي بها ثابتٌ]، لتؤدي حركة الأسماء هذا الدور بعد انحسار المدّ الفعليّ على خارطة التوتر الدلاليّ، بحركة توثبيَّة توترية عالية، نابعة من رغبة الشاعر في تخطِّي حاجز الذبذبة واللّاستقرار التي لازمته طويلاً في مسيرة عمره الشاقّة الحافلة بالمشقَّات، والجراح، ومرارة الأسى، ومواجد الاغتراب، فالحركة الاسميَّة، إذاً، جاءت عبر هاتين الجملتين، كركيزة صوتيَّة بنيويَّة انبعاثيَّة، لإحداث قوَّة ردٍّ إيجابيَّة، إزاء الانحسار الفعليّ، لتوكِّد حضور الذات كقوة فاعلة مؤثرة قادرة حيال العقم الفعلي القسريّ الذي فُرِض عليها من الخارج [سلطة الآخر]، [أخذوا علبة الرسم منّي] [لم يسمحوا لي بتصوير وجه الوطن]، فالحركة الفعليَّة، إذاً، ما جاءت لتجسِّد حراكاً نابعاً من وعي الذات، وإدراكها بوقعها الفعليّ، وإنما جاءت لتجسِّد حراكاً قسريًّا مفروضاً عليها من الخارج، من سطوة الآخر وهيمنته، لا إرادة الذات وإدراكها، وهذا ما أكسب الحركة الفعليَّة قوة ارتداد عكسيَّة، فبدلاً من أن تحمل قوة دفع صوب الأمام لتملك فاعليتها على الإرادة والتغيير، أصبحت قوة دفع مرتدة إلى الخلف، صوب العقم، والتحجر، والانكسار، واللّاجدوى، وهذا الانحسار في المد الفعلي منح الحركة الاسمية قوتها التحفيزيَّة التي أصبحت تملك الحراك، والقدرة على القيام بفعلها الوجوديّ الراسخ، بدلاً من الحركة الفعليَّة التي تلاشى دورها، وما عادت سوى ذبذبات صوتيَّة متلاشيَّة، ملصقة بها، لا تنطوي على أي حراك أو

استطالة زمنية، أو أمل انبعاثي من ركام هذا الانهزام، والتحجر، والقوقعة الوجوديَّة، وعلى هذا، فالقيمة البنائيَّة للحركة الفعليَّة لم تَكُنْ قوة بنائيَّة دافقة بالحراك الفعليّ صوب التمرد، والثورة، وإنَّما جاءت ردَّاً سكونيًّا احتجاجيًّا مكبوتاً على هيمنة الآخر، وسطوته القسرية المؤلمة، دون أن تملك القدرة على الفعل، أو القدرة على تأدية دور الفعل ولو مجازاً، ولذا، فإنَّ تصويره لهذه البلاد لم يكن تصويراً حقيقيًّا مبنياً على الإرادة المسلوبة التي لم تعد قادرة على الامتلاك ولو مجازاً، وهنا، بدلاً من أنْ يكون الفعل هو المُوَجِّه الدلاليّ للحراك الفعلي القادر على التغيير، والتجديد، والانبعاث، أصبح مصدر التحجّر، والعقم، والانكماش، والإرادة المسلوبة، وهنا، قام الفعل – على الرغم من ضآلته في المقطع الشعري – بهذا الحراك، بوصفه مركزاً للإرادة، والتوجيه، والهيمنة، والثبات، ولذا، أصبح الاسم متحرِّكاً بالانكماش الفعلي، وأصبح الفعل ساكناً جامداً، لا يملك قدرة الحدث أو فعل التغيير، وهذا الأسلوب يعكس قمة في الإصابة الدلاليَّة والاحتجاج، والإدراك الواعي لقيمة: [الكلمة – الاسم] أو [الكلمة – الفعل] في توجيه الدلالات في سياقها النصّيّ، ليكون المقطع صوتاً احتجاجيًّا قارًّاً راسخاً بأصداء تعروية احتجاجية، راسخة لا تتغير أو تتلاشى، نظراً إلى الثبات، والرسوخ، والاستقرار في التشكيل الاسمي، وهذا الثبوت الراسخ أدَّته غلبة الحراك الاسمي على الحراك الفعلي المقموع أو المسلوب الذي أذعن للإرادة المحطمة، في أن يملك جزءاً ولو بسيطاً أو يسيراً من حقوقه، وهو امتلاك الإرادة في رسم وجه من يحبُّ ممثلاً بـ [وجه الوطن] تصويراً مجازيًّا أو امتلاكاً مجازيًّا، فكيف إذا أراد أن يمارس حقوقه فعلاً إراديًّا محضَّاً؟!

ومن هنا، فإنَّ المقطع – مع اختزاله اللغويّ – ينمُّ على إدراكٍ واعٍ مُنَظَّم في توظيف الكلمة في نسقها الشعريّ المرسوم لها على مستوى حراك الأسماء، والأفعال بمنظومة دلاليَّة محكمة غاية في التناغم، والتلاحم، والتفاعل بين وحدات المعنى، التي تثيرها حركة الأسماء، والأفعال في النصّ بفاعليَّة تحفيز شعوري جماليّ آسر ممتد، لا يدرك أبعادها، ومنعكساتها الشعوريَّة إلّا من يملك بصيرة نقدية بنيويَّة جماليَّة، ومتعة في الكشف النصّيّ، وتمرس نقديّ في فرز الدلالات، وفك الشفرات الدلاليَّة (اللغويَّة) المستعصية، واستكمال دوافعها الإبداعيَّة، التي نخلص منها إلى القول:

إنَّ القبَّاني يملك وعياً تاماً في توظيفه الفني لكلماته الشعريَّة، لتؤدي دورها الفنّيّ المنوط بها، بفاعليَّة قصوى، وتركيز دلائلي عالٍ، رغم طابعها التداولي السهل المباشر، وإيقاعها الانسيابي الرشيق، إذْ إنَّ لغته الشعريَّة يُمْكننا توصيفها توصيفاً دقيقاً يقف على حقيقتها الجوهريَّة، وهي أنَّ لغته الشعريَّة [لغة السهل/ الممتنع]، التي تثير القارئ، وتصيب مكمن الرؤية، بإدراك مقصدي دلائلي واعٍ ودقيق، رغم سطحيَّة الملفوظ وحيِّزه التداولي السهل المباشر.

5- **بنائيَّة الجملة:**

الجملة – بالأساس – مُرَكَّب لغويّ استقطابي للدوالِّ والمدلولات، وهي شكل بنائيّ ينطوي على معنى محدَّد، أو رؤية محدَّدة، إذْ "تتشكل الجملة وفق مفهوم الإسناد المفيد للمعنى، فإذا تمَّ بالمسند والمسند إليه، تمَّت الجملة، وقد يستدعي أحدهما كلاماً آخر لإتمام المعنى، يُقَالُ له الفضلة، وربَّما يحتاج ذلك كلُّه إلى

أدوات تسمَّى أدوات الربط"[1].

والجملة بناء على هذا: "تتألف من مجموعة كلمات تمَّ تركيبها على نحوٍ معيَّن، وهذا التركيب يقوم على عمليَّة إسناديَّة بين اسمين في حال الإسناد الاسمي، وبين فعل واسم في حال الإسناد الفعلي"[2]. وهنا، تتأتَّى براعة الشاعر الحقيقية في فاعلية التشكيل اللغويّ وتركيب الجمل، معتمداً على حدَّة الانزياح كمقوِّم بنيويّ فاعل في خصوبة التشكيل جماليًّا، وعلى هذا: "فالانزياح شرط ضروري وأساسي في النصّ الشعريّ، فهو خرق للقواعد، وخروج على المألوف، لتكون اللغة تعبيراً غير عاديّ عن عالم عادي، وكُلَّما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور، ومن ثمَّ اكتنف النصّ غموض شعريّ، وحقق المفارقة بين وظيفة النثر ووظيفة الشعر، وهذا يعني أنَّ الشاعر بهذا الانزياح، والانحراف باللغة عن مقاصدها التي وضعت لها أصلاً، يُضعِّف من بنية الرسالة، ويُعطِّل وظيفتها النثريَّة، ويحوِّلها إلى تأدية وظائف أخرى ذات أبعاد غير مقيدة بمنطق اللغة النثريَّة"[3]. وما ينبغي الإشارة إليه: "أنَّ الانزياح ليس هدفاً في ذاته – كما ظنَّ بعض شعراء الحداثة – الذين ظنّوا أنَّ التلاعب باللغة، والإيغال في غموضها ضربٌ من التحديث الشعريّ، والخروج عن المألوف، ومن ثم يتحوَّل النصّ إلى عبث لغويّ وفوضى في الرسالة الشعريّة ذاتها، يلقي الشاعر بمسؤوليَّة عدم التذوّق أو الفهم على القارئ الذي يجهد نفسه في فكّ شفراتها وألغازها ولا

---

(1) جمعة، حسين، 2011 - في جماليَّة الكلمة، ص 63.

(2) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 96.

(3) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 125.

يستطيع"[1].

وعلى هذا، تتأسّس الجماليَّة الشعريَّة على مقدار ما تثيره الجملة الشعريَّة، من تجاوزات، وانتهاكات لغويَّة غير متوقَّعة لحيِّز الإدراك، والتمثّل الذهني، لدرجة الاستقطاب، والتحفيز الشعوريّ، ومن هنا، "فإنَّ الجماليَّة البلاغيَّة تتجاوز الدلالة المباشرة للتركيب النحوي، وتخترق ماهية اللفظ إلى استجابة تمتدُّ في الذات الفاعلة، والمنفعلة على السواء"[2].

وكلما تعدّدت فاعلية الانزياح وتنوّعت في النصّ الشعريّ حققت فاعليتها النصيَّة، ورفدت الجملة بدلالات جديدة لا حصر لها، تحقق أعلى درجات الإمتاع والإثارة النصيَّة، وهذا ما أشارت إليه الدكتورة بشرى البستاني بقولها: "تتنوّع فعاليَّات الانزياح في تحقيق اللغة الشعريَّة، وتتفاوت هذه الفعاليَّات دقة، وعمقاً بين آليات البلاغة، والتصوير، والترميز، والغياب، وأنواع المفارقات، مما يؤدِّي إلى تكثيف لغة النصّ من جهة، وتوسيع أفق الدلالة، وتحرير المعنى من جهة أخرى، فأنواع التشبيه والاستعارات، والكنايات، والتوريات، والرموز، والمفارقات، والإيجاز، والتقديم والتأخير، كلها آليَّات تشتغل داخل أطر الانزياح"[3].

وما يثير الانتباه أنَّ القبَّاني – في توظيفه للجملة الشعريَّة [الاسمية/ الفعلية] – لم يلجأ إلى التعقيد، والغرابة، والجدة في الإسناد، لدرجة التشويه، أو الغموض، وإنما لجأ إلى السلاسة، والرشاقة، والانسيابيَّة الفائقة، والموازنة الفاعلة بين الأنساق، لخلق لغة انسيابيَّة ذات شفافية عالية، تمتزج فيها العاطفة بالرؤية،

(1) المرجع نفسه، ص 125.
(2) جمعة، حسين، 2011 - في جماليَّة الكلمة، ص 66.
(3) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن، ص 88.

خاصَّـة فيمـا يتعلـق بتشـكيل الجملـة الشـعريَّة الآسـرة التـي تُرَكِّـز مـدلولها النصّـيّ، صـوب حساسيَّة الرؤيـة وعمـق الشـعور، بلغـة انسـيابيَّة، تحقق فاعليَّـة قصـوى مـن الاستجابة الشعوريَّة، والتأثير في المتلقي إثر تلقيها، كما في قوله:

"أحَاوِلُ منْذُ الطفولةِ فتْحَ فَضَاءٍ مِنَ الياسَمينْ...

وأسَّسْتُ أوَّلَ فندقِ حبٍّ...بتاريخِ كُلِّ العَرَبْ...

ليستقبلَ العاشقينْ...

وألغيتُ كلَّ الحروبِ القديمةِ...

بين الرجالِ... وبين النساءْ..

وبين الحمامِ... ومَن يذبحون الحمامْ...

وبين الرخام..

ومَنْ يجرحُونَ بياضَ الرخامْ

ولكنَّهم أغلقوا فندقي..

وقالوا بأنَّ الهوى لا يليقُ بماضي العَرَبْ...

وطُهْرِ العَرَبْ... وإرثِ العَرَبْ..

فيا لَلعجبْ!!..." (1).

بداية، نشير إلى ناحية مهمَّة، قبل الخوض في غمار هذا المقطع، وهي: أنَّ القبَّاني يملك خاصيته الأسلوبيَّة المميَّزة في تشكيل الجملة بنوعيها، فلا نلحظ أنَّ ثمَّة تفاضلاً مخصوصاً – لديه – في التوظيف الفني المبتكر للجملة الاسميَّة على الفعليَّة، أو الفعليَّة على الاسميَّة، لكن ما نؤكِّد عليه – حقيقةً – أنَّ الجملة الفعليَّة

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 470.

تبدو في قصائده أكثر إشراقاً، وطواعيَّة في التعبير عن مكنون الذات وتأملها في مساقاته كلها، لهذا، يستطيل بها كاستطالته في استثمار دلالة الصورة المتوترة التي تعبِّر عن تراكم الأحاسيس الثوريَّة أو العاطفيَّة المكثَّفة – لديه – مقارنة بالجملة الاسمية التي لا تستوعب مثل هذه التحولات النفسيَّة المتوترة، بأبعاد دلاليَّة مفتوحة، وتتابع شعوريّ مُكَثّف يُعَبِّر من خلالها عن صيرورة الذات وتحولها المستمر من حالة إلى أخرى، ومن رؤية إلى رؤية أكثر امتداداً واتساعاً، وهو ما تفصحُ عنه رؤيتنا البديهيَّة لهذه القصيدة، وتحولاتها الشعريَّة المستمرة على مستوى دوالِّها ومدلولاتها وانشغالاتها الفكرية، ومحفزاتها الشعورية النفسية المكثفة، ولعلَّ أنضج فاعليَّة شعريَّة استثمرها القبَّاني في جمله الفعليَّة هذا التلاحم الدلاليّ بين الجمل الفعليَّة واستجاباتها لشفافية الرؤية في الصوغ الفني، والتتابع الشعوري المكثف الذي يدلّ على هيمنة الانفعالات، وهيجانها الدائم لديه الذي يتبدَّى في إفرازها الدائم لتحولات الجملة الفعليّة المترافق لحركيَّة الرؤية، وكثافة الانفعالات والمشاعر المصاحبة لها، من ألم، وتمرد، وثورة، وتقريع، وتنديد،...إلخ، و"لعلَّ خصب الجماليَّات في الجملة الفعليَّة ينبثق من انقياد المسند للمسند إليه "[1].

وبالنظر – إلى المؤشِّرات البنيويَّة التي تتحكم في المسارات الدلاليَّة للمقطع السابق – نلحظ غلبة الحركة الفعليَّة على الاسميَّة، تغليباً شبه مطلق، وهذه الغلبة لم تأتِ إلّا كمؤشِّر بنيويّ، أو كمرجع دلائليّ على حركة الذات، وتحولاتها، ورصد متغيِّراتها، تبعاً لصيرورة الحركة الفعليَّة في الكشف عن فاعليَّة الذات، وإحداثياتها الحركية الدائبة في خلق عالم رومانسيّ خصيب، مؤسَّس على زمن فضائي بهيج

(1) جمعة، حسين، 2011 - في جماليَّة الكلمة، ص 66.

مطلق (زمن المحبة، والألفة، والوئام)، في مقابل زمنٍ نقيض مأساوي حزين تعيشه أمتنا العربيَّة [زمن القتل، والتنازع، والانهيار]، وما بين الزمنين تتصارع الحركة الفعليَّة صوب البناء تارةً، والهدم تارة أخرى، بمنظورات متناقضة، ومن هنا، فإنَّ رصد هذه المتغيِّرات أو التحولات الزمنية التي تخلقها الحركة الفعليَّة يعني – بالدرجة الأولى – الكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط الفعلية بالفاعليَّة في صيرورة تعروية كاشفة، ترتبط بحيوية الفعل، ومصاحباته الحدثية الزمكانيَّة في بناء علم رومانسي عبر صيرورة التحويل التي تمتلكه الحركة الفعليَّة، في إشعاعاتها الدلاليَّة التي تبثها الأفعال التحوليَّة التالية: [أُحاولُ، أسَّسْتُ – ألغيت]، وقد ازدادت حدَّة فاعليّة الحركة الفعليَّة، مدًّا، وانبثاقاً دلائليًّا مع خارطة الحدث الشعريّ، بمقابلتها بنقيضها عبر فاعليَّة المواجهة الفعليَّة بين صيرورة الفعل المُوَجَّه صوب البناء والحراك الإيجابي الفاعل بارتباطه بالذات في حراكها، وسعيها الدائب إلى البناء والتغيير، وصيرورة الفعل المُوَجَّه للآخر، وارتداده سلباً إلى الهدم والمحو، لكل ما هو مضيء، وإيجابي، وبنَّاء، وهذا الاصطراع الفعلي بالارتداد في اتجاهين معكوسين: [اتّجاه الهدم] و[اتّجاه البناء]، أعطى الحركة الفعليَّة حراكاً مستمراً انعكس على بنية المقطع مدًّا دلائليًّا مفتوحاً، وزحزحة متواصلة في حيوية الحدث، معبِّراً عن ذروة الإثارة الاختلافيَّة بين ما تبثُّه الحركة الفعليَّة من شحنات اختلافيَّة بين صيرورة الحركتين المتعاكستين، عبر فاعلية البناء: [أُحاوِلُ، أسستُ – ألغيتُ] من جهة، وفاعلية الهدم: [أغلقوا – يذبحون – يجرحون – لا يليق] من جهة ثانية، وهذه المواجهة عَمَّقَها بالملفوظ الغرائبي الدلائلي الاستنكاري الصريح: [فيا للعجب!!...] متبوعة بإشارتي تعجب ونقط لا متناهية، دليلاً على أنَّ فاعليَّة

هذه الاستنكار التعجبي مفتوحة إلى ما لا نهاية، لتبدو فاعليته مفتوحة على كل الاحتمالات، والمساحات المفتوحة في الزمان، والرؤى، والمداليل، لتعميق حدَّة المفارقة بين هاتين الفاعليتين المتعاكستين، إزاء الواقع الاصطراعي المتناقض، لتدلّ على منظورات العرب المتناقضة المغلوطة إزاء الأشياء، فلا يملكون القدرة على التعبير، بين ما هو ظاهر، وجميل، وحسن، وما هو دنس، وقميءٌ، ومستهجن، وهكذا، بدت الحركة الفعليَّة في امتدادها النسقي مؤشِّراً بنيويًّا لتنامي الحركات، والدلالات، والأحاسيس المأزومة إزاء الواقع المتردي من جهة، واستمراراً للحركة التعجبية المفتوحة التي تُعَضِّد الحراك الفعلي بإثارة الأسى والاستنكار من هذا الواقع العجائبي المغلوط الذي تعيشه أمتنا إلى ما لا نهاية، من جهة ثانية.

وهذا يؤكِّد لنا الدور العلائقيّ البنيويّ للفعل في إثارة الجمل الفعليَّة التي تؤسِّس منظومتها الزمكانيَّة، على إثارة الحدث، وبث الرؤية بمنظوراتها المتغايرة التي تترك النصّ في حركة دائبة من الحراك الدلاليّ، الذي تبثه الذات في عالمها الاصطراعي مع الآخر، ليؤكِّد شكلاً من جسارتها على فعل المواجهة، رغم سطوة الآخر وهيمنته المطلقة، وما المواجهة – هنا – إلّا تحريضٌ للحركة الفعليَّة في خلق إحداثياتها الوجودية، في السعي لإثباتها، كعلامة بارزة في سبيل تحقيق وجودها على مسرح الإرادة والتغيير. وهذا دليلٌ على أنَّ الجملة الفعلية، بحركتها الفاعليَّة، وقدرتها على الانزياح "تتضمَّن في ذاتها قيمة أسلوبيَّة، ثمَّ تستمد قيماً جديدة متحوِّلة من النصّ، والموقف والبنية، ومن طبيعة اللغة التي تنتمي إليها، وفي إطار العناصر المكوِّنة لها والعلاقات التي تربط بينها"[1].

---

(1) المرجع نفسه، ص 88.

وهذا يؤكِّد لنا: "أنَّ مقاربة النصّ الشعريّ نقديًّا تعني إمكانيَّة اختراق التكثيف الواسم لفضاء النصّ، وكشف الزحزحة، والخلخلة في العلاقة بين الدوالِّ ومدلولاتها، والتي لا تحققها إلّا القصيدة، إنَّ النقد عمليَّة دخول استثنائيّ في حفلة عري اللغة، لكشف الكامن، والمُخْتَبِئ وراء حدود تحريكها، انطلاقاً من المعنى الحركي للحرف، وليس انتهاءً بالأبعاد الفراغية لفضاءِ النصّ، مروراً بحركية المفردات والدوالِّ، وتداخل الأزمنة، وانكساراتها باتجاه تفكيك الفضاءات التي يحيل إليها الخطاب الفكري، أو الموضوع المعرفيّ للنصّ، وهذا ما يجعل القراءة النقديَّة التفجيريَّة هذه تختلف عن القراءة التقليديَّة التي تجدِّد قوانينها من خارج علاقات النصّ واللغة، محدّدة رؤيتها بالسائد المبهم الذي يتحرَّك ضمن أُطُر تمثِّله الأيديولوجي"[1].

وقد يعمد القبَّاني إلى خلق مصفوفات متراكمة من الجمل الفعليّة، لتأجيج الشعور الاتقادي، وفاعلية الحراك الفعلي، مقابل الجمود والسكون الاسمي عبر المتواليات الاسمية، إيذاناً بسكون الحركة، والانكسار الشعوريّ إثر هذا المدّ الانفعالي الهجائي الضاغط الذي يتمثل بالحراك الفعلي، رغبة في الإفصاح عن هذا المخزون الشعوري المتَّقِد الذي ينمُّ على رغبة عارمة في التغيير، يرافقها حركة قمع عكسية لهذا التغيير عبر السكون الاسمي، واليأس المطبق الذي تشكله هذه المتواليات الاسمية باستكانتها ورسوخها وقدرتها على تبديد هذا الهيجان إلى لحظة الانطفاء، والخمود، والتلاشي الانكساري اليائس، كما في قوله:

---

(1) الخضور، جمال الدين، 2000 - قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النصّ الشعري العربي)، ص 81.

"أُحَاوِلُ أنْ أَتَصَوَّرَ ما هو شكلُ الوطَنْ؟

أُحاوِلُ أنْ أَسْتَعِيْدَ مَكَانِيَ في بَطْنِ أُمِّي

وأسبَحَ ضدَّ مِيَاهِ الزَّمَنْ.

وأسرقَ تيناً، ولوزاً، وخَوْخاً...

وأركضَ مثلَ العصافيرِ خلفَ السُّفُنْ

أحاوِلُ أنْ أتَخَيَّلَ جَنَّةَ عَدْنٍ

وكيفَ سأَقْضِي الإجازةَ بين نهورِ العقيقِ

وبينَ نُهُورِ اللَّبَنْ...

وحينَ أفقتُ اكْتَشَفْتُ هَشَاشَةَ حُلْمِي

فلا قَمَرٌ في سماءِ أَرِيْحَا..

ولا سَمَكٌ في مِياهِ الفراتْ...

ولا قهوةٌ في عَدَنْ"[1].

قبل أن نخوض في غمار المقبوس السابق نؤكِّد: أنَّ القبَّاني يحتاج إلى إمكانيَّة اللغة مما يجعله يندفع في جمله الشعريَّة، إلى التلذُّذ بتشكيلها قبل أنْ تطفو إلى السطح، فالجملة لا تقوده، وإنَّما يقودها بما تمتلكه من حساسيَّة شعوريَّة قلقة، وقدرة على إحداث منظورات شعريَّة مغايرة، وطرائق أسلوبيَّة تشكيليَّة مبتكرة، تستحدث الرؤية، وتتقمصها، وتتبني وفقها، بأسلوب شاعريّ مغاير عبر لغة آسرة، تجري بنائيًّا بأنساق متناغمة مموسقة تنبلج منها الروح ريَّانة خصبة، بما استحدثته من وقع جماليّ، يتلمسها القارئ بكشوفات مرئيَّة، تجعله يستحضر المتخيَّلات

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 471.

بأبعـاد، وحيِّـزات، وتجسـيدات شـعريَّة بصـريَّة أقـرب منهـا إلـى مدركـه الحسـيّ الشـعوريّ، منهـا إلـى عالمـه التخييلـي المفتـوح، الـذي يثيـر لـدى القـارئ متعـة الاكتشاف، ومتعة الاستئناس بلمفوظاته السهلة التي تعبِّر أشدَّ التعبير عن سهولة اللغة، وانسيابها، وتدفقها الساحر لديه، فلا نكاد نلمح في جمله الشعريَّة انكساراً، أو تهتكاً تشكيليًّا شاذاً ينمُّ على تسرع، أو عجالة في التشكيل، أو تحنيط لمقولاته الشعريَّة بالحدثية الآنيَّة، بل نلمح طاقة انبلاجيَّة في تشكيل الكلمات والجمل، بتآلف، وتضافر، وانسجام، لدرجة أنَّ القارئ يلحظ أنَّ الجملة – لديه – تقود الجملة في حركة انسيابية متضافرة إلى نهاية النسق الشعريّ، أو القفلة المقطعية التي تشكل قرار التشكيل المقطعي الأخير، وهذا إنْ نمَّ على شيء فإنَّما ينمّ على وعيٍ بنائيّ تشكيلي عميق بمثيرات الجملة، ووقعها على القارئ، لتدخل أعماقه قبل أن تلامس أحاسيسه السطحيَّة، وبهذا، تحقق نصوصه المتعة، واللذة، والتقبل السلس لدى القارئ، وهذه الخصيصة هي التي ميّزت القبَّاني كشاعرٍ جماهيريّ لا يُعْلَى عليه في هذا المضمار.

وبدخولنا إلى الحرم النصّيّ نلحظ أنَّ القبَّاني ابتدأ منظومته الشعريَّة، بالحركة الفعليَّة عبر الفعل [أحاولُ]، وهذه المنظومة الفعليَّة هي منظومة حركيَّة لا تطمئن إلى اتجاه، حتى تَتَفَتَّق من بؤرتها اتجاهات أخرى، وهذه الحركة هي محاولته المستبطنة في الكشف عن رغباته المتتابعة في أن يبني عالمه الوجوديّ، بحريَّة مطلقة، دون أيِّ قيود، أو حواجز تمنعه، إذْ إنَّ هذه العوالم أشبه ما تكون بعوالم الجنة بفضاءاتها الرومانسيَّة المفتوحة، وأفقها الجماليّ الممتد عبر العلائق الاسمية التالية: [مياه الزمن – تين، لوز – خوخ – العصافير – جنَّة عدن –

نهور – العقيق – نهور اللبن]، وهنا، على الرغم من إحداثيات الأفعال الحركيَّة التي أثارت بخصوبتها البنية الدلائليَّة الجماليَّة [الروحانيَّة] الخصبة في المقطع، فإنَّ الشاعر شظَّى هذه الرؤية بقوله: [هشاشة حلمي]. وكأنَّ كل هذه الأفعال فقدت دورها، وسقطت في دائرة التلاشي الحلمي، إذْ الفعل في (الحلم) هو فعل مسلوب الفاعليَّة... فعل لا يملك دوره، ولا يملك منظوره الحركي الفاعل، وهنا، سيطرت الحركة الاسميَّة بمدلولاتها، لتكون هي الفاعل الحركي في تحفيز الرؤى، وإدراك أبعادها الواقعية، حيث استفاق الشاعر من حلمه، فلم يجد من هذه العوالم إلّا الأخيلة الجامحة التي هي في حقيقتها مجردِ أوهام أو أضغاث أحلام ليس إلاَّ، فلا ثمَّة قمرٌ في سماء أريحا، ولا سمكٌ في مياه الفراتِ، ولا قهوةٌ في عدن، وهنا، يبدو المقطع شكلاً لغويًّا للحراك الفعليّ الذي يفرِّغه الشاعر من فاعليته، أو محتواه لفظة [هشاشة حلمي]، وبذلك يفتح الحركة الدلاليَّة للمتواليات الاسميَّة، لتقف على حقيقة الرؤية، ومنظوراتها الواقعيَّة، وهذه هي اللعبة الشعريَّة التي يعتمدها القبَّاني، لخلق الإثارة بالمزاوجة بين الحركة الفعليَّة، والاسميَّة، بوصفها مفتاحاً لفهم تجربة القبَّاني الشعريَّة التي تعتمد سلطويَّة الرؤية، وتخليقها الانسيابي، وجدلها الحركي عبر التناقض/ والتضاد بين الأنساق اللغويَّة، للتعبير عن هواجسه واصطراعاته الداخليَّة، وهنا، تبدو قصائده الشعريَّة، "وكأنَّها انهماك طريٌّ في ملامسة اللغة، اللغة الغامرة بشخصانيَّة متدفِّقة، يستغور – من خلالها – الشاعر جسد الكتابة، بوصفها نصًّا مُشَكَّلاً، نصًّا مفتوحاً... على تنويعات لغويَّة غارقة بالتأمل"[1].

---

(1) الفوَّاز، علي حسن، 2010 - الشعريَّة العراقية، أسئلة ومقترحات للقراءة، دار الينابيع، نقلاً من ، ط 1، ص 127.

وهذا يدلنا على أنَّ القبَّاني: يملك السِّسْتِم التحفيزيّ للغة، أو للحقيقة اللغويَّة، فالمزاوجة بين الجمل الفعلية، والاسميَّة ليست مبنية على علاقة سطحية، مردها تغليب إحداهما على الأخرى، ولكن ما يهمه – في المحصلة – إنتاج الشعريَّة بمنتج اللغة الفنيّ، والتأسيس الجماليّ، والبث الشعوريّ بكل محفِّزات لحظة الضخِّ الشعريّ للحدث أو للمشهد المنبث داخل التشكيل اللغويّ، لتأسيس بنية جماليَّة تحقق المتعة، والإثارة، بتمامها وكمالها، فالشعريَّة – بالنسبة للقبَّاني – ليست بنية لغويَّة انبثاقية لنظام لغوي شائع أو متداول، وإنْ كانَت مادتها من هذا الواقع المتداول، من خلال ملفوظاته المقتنصة من الواقع الحيّ، فإنَّ القبَّاني يتحكم في سياق قصائده، بتحويل هذا الواقع المباشر، إلى واقع شعري، ومن هذه اللغة المتداولة المباشرة، إلى بنية لغويّة شعريّة تفيض شعريَّة، فهي بقدر ما تبثه من البساطة، والسلاسة، والوضوح بقدر ما تمتلك من التجاوز، والمغامرة، والإدهاش ما تستثير القارئ، لا بشكلها الانزياحي الحاد، وإنما بشكلها اللغويّ البسيط الذي يخلق المتعة اللغويَّة، بالانزياحات المأنوسة في عالمنا الحسيّ المدرك، لا الصادم الذي يشوه العلاقة بينه وبين متلقيه، وهو – بهذا المنظور – يقترب من منظور الناقد إيجلتون، إذْ يقول: "الشعريَّة ليست تخييلاً أو خيالاً، إنَّما هي في كيفيَّة استخدام اللغة، على نحو ما نادى – بذلك – الشكلانيون من مناهضتهم للكتابة الواقعية والتاريخيَّة، وهم بذلك، وبروح علمية تطبيقيَّة حوَّلوا الانتباه إلى الواقع الماديّ للنصّ الأدبي ذاته، على اعتبار أنَّ النقد الأدبيّ عليه أن يفصل الفن عن الغيبي، ويهتم بكيفية اشتغال النصوص الأدبيَّة، ولم يكن الأدب يشبه الدين، أو علم النفس، أو علم الاجتماع، وإنَّما هو نظام خاصّ للغة، له قوانينه، وبُناه، وأدواته الخاصَّة، تلك

التي كانت تُدْرَس لذاتها أكثر من أن تختصر إلى شيء آخر، لم يكن العمل الأدبيّ مركبة للأفكار، ولا خواطر للحقيقة الاجتماعية، ولا تجسيد لبعض الحقائق السامية، لقد كان واقعة مادية يمكن تحليل اشتغالها... وسيكون من الخطأ النظر إليه للتعبير عن فكر المؤلف"(1).

وهذا دليل وعي القبَّاني بأنَّ اللغة هي بنية الحساسية الإبداعيَّة، ومكمن الخلق الإبداعيّ، ولذا، فإنَّ اللغة – لديه – ليست مطواعية فحسب، وإنَّما هي مسكونة شعراً، وإن تدنت مستوياتها أحياناً، فهي للإبلاغ والتأثير على نحو ما نلحظه في سياقات قصائده السياسيَّة غالباً.

6- **بنائيَّة المقطع:**

إنَّ إدراك الشاعر المعاصر لبنية القصيدة الحداثيَّة، من حيث التجديد، والبناء دفعه إلى التغيير في نمط القصيدة الموحَّدة التي تنبني على مقطع شعريّ واحد، يشكِّل لحمته من بدايتها إلى نهايتها، بالانتقال إلى بناء القصيدة المقطعيَّة، التي تقوم على مقاطع عدَّة تنبني وفقها القصيدة، مُقَسَّمة رؤيتها، على جرعات، متمثِّلة في كل مقطع على حدة، وبهذا: "أدرك الشاعر الحديث أنَّ البناء التشكيلي للقصيدة، فاعل جوهريّ في إخصاب النصّ الشعريّ، من خلال التمركز التبئيري للجمل الشعريَّة، بوصفها بُنًى دالةً في تراكمها الكميّ، أو تكرار بنيتها، أو التلاشي التدريجي لها، وهي تستوعب البعد الأيقوني للتجربة، في تشكيل الواقع، واستقراء المعنى، لذا، اندفع في خضمّ التجريب، ساعياً إلى توليد تقنيات جديدة تخضع تشكيل النصّ، لحركة النفس في تحولاتها المتجدّدة، وقادرة على تأصيل هذا الوعي

---

(1) درواش، مصطفى، 2005 - خطاب الطبع والصنعة، ص 225.

الخلاق، على أنَّه حركة داخلية حرّة تتوجَّس شوقاً لخلق أنماطه الملائمة... ومن هنا، ظلت شهوة التجريب مستمرةً ومتوقدة دون أن يكون حافزها نسق مقومات البناء التقليدي"[1].

وقد اختلفت القصيدة المقطعية في أسلوبها وبنائها، تبعاً للحافز الشعوريّ الذي تثيره، وتعبِّر عنه، وهذا ما أشارت إليه خلود ترمانيني بقولها: "تختلف القصيدة المقطعيَّة التي تقوم على أسس غنائيَّة في أسلوبها عن القصيدة غير المقطعيَّة التي تقوم على أسس غنائيَّة أيضاً، ذلك أنَّ غياب المقطعيَّة عن القصيدة الغنائيَّة يجعلها ذات نفس شعريّ مسترسل يميل إلى رصد موقف انفعاليّ، يفتقر إلى التفريغ وتعدّد الاتجاهات، مكتفيًّا بتصوير معاناة الذات، بأسلوب بسيط. في حين أنَّ الغنائيَّة في القصيدة المقطعيَّة تتجاوز الانفعال الذاتي إلى الانفعال الموضوعيّ – إنْ صحَّ التعبير – إذْ يتم تشكيل القصيدة في ضوء الإمكانات الفنية الجديدة للشاعر. ورغم تشابه القصيدتين في اعتمادهما على الذات الشاعرة والموضوع الواحد غير المتشعِّب فإنَّ القصيدة المقطعيَّة الغنائيَّة توسِّع من الموضوع الواحد من خلال تعداد الرؤى، وإحداث تنويعات دلاليَّة على ذلك الموضوع الواحد"[2].

ومن هنا، فإنَّ البناء المقطعي يسهم في تنظيم الرؤى، وتكثيفها، وهي تستجيب للتقنيات الأسلوبيَّة والفنية على اختلافها، وعلى هذا: تَتَعَدَّد أشكال بناء القصيدة في الشعر العربي الحديث، بسبب تطور تقنيات الكتابة الشعريَّة

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالَّة في شعر شوقي بغدادي، ص 374.
(2) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 117.

كاستخدام الرموز الأسطوريَّة، والأجواء الملحميَّة، والأقنعة التراثيَّة، واستعارة تقنيات الفنون الأخرى من قصة، ومسرح، ودراما... إلخ، وتأسيساً على ذلك، بدا البناء الشعريّ القائم على أساس مقطعي، نتيجة طبيعية لتلك التطورات. وعلى الرغم من غلبة العنصر الدرامي على بناء القصيدة المقطعيَّة فإنَّ هذا لا يلغي ظهور العنصر الغنائي في القصيدة المقطعية، بحيث ينحو التشكيل القائم على عناصر غنائيَّة منحى السرد، بالإضافة إلى وجود تطوُّر في تشكيلات القصيدة، يختلف من مكونات الروح الغنائيَّة التي ظهرت في الشعر التقليدي – العمودي"[1].

والشاعر الحداثي لا يعتمد التشكيل المقطعي جزافاً، بقصد الإثارة بصريًّا لتأمُّل المقطع، بانفساح مستوى البياض، وانحسار مستوى السواد، وإنما يعتمده للكشف عمَّا تختزنه هذه المقاطع من رؤى جزئيَّة، تتكامل فيما بينها في تشكيل الرؤية النصّيّة، إذْ إنَّ "البناء المقطعيّ هو البنية المهيمنة في احتواء هذه الأنماط، وتقطيع التجربة الشعوريَّة على شكل مقاطع، لا لتشتيتها، بل لتكثيف تشظياتها في احتواء بؤر الدلاليَّة، والسير بها في اتجاه الذروة الدراميَّة"[2].

والحداثة ليست شكلاً، بقدر ما هي رؤية، ولا يعني تقسيم القصيدة إلى مقاطع اكتساب حداثتها، وإنَّما تنظيم الرؤى، والمشاعر إلى دفقات شعوريَّة، ترتسم وفقها تخيلات القصيدة، وتكتسب نظامها البنيويّ التأسيسي الخاص بها، والذي يكسب القصيدة حداثتها، ليس شكلها المقطعي المؤطَّرة فيه، وإنما طريقة صوغ اللغة، وأسلوب تشكيلها، بشكل يستثير القارئ، ويدفعه إلى تقبلها "فالاستخدام

(1) المرجع نفسه، ص 117.
(2) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالَّة في شعر شوقي بغدادي، ص 374.

الحسن للغة يكمن في إدخال الكلمات في صيغ إيحائيَّة، ليكسب التركيب فاعليَّة، على الأسلوب المتبع الذي يعني التحوُّل الكيفي، متخطيًّا حاجز الطبع في تلقيه، وتردده إلى الصنعة الفنيَّة"[1].

والحداثة – من منظور الشعراء أنفسهم – لا تولد من الشكل، بقدر ما تخترقه في رؤياها، وتتجاوز واقعها هدفاً، لإعادة البناء على مستوى الشكل والمضمون، فهي بناء منظم شكلاً ومضموناً، ترفض لتخلق أو تغاير، وليس للتقسيم المقطعيّ أيّ دور رئيس في خلق شعريَّتها، سوى أنَّه يلعب دور المنظم في تنظيم رؤاها، بحريَّة رؤيويَّة، وقدرة على بث مكنونها، بمدها الشعوريّ الإنساني، يقول أدونيس: "مَنْ يُرِدْ مستقبله حرًّا وإنسانيًّا فلابُدَّ له أن يحضنه، ويهيئ له بإنسانيَّة وحريَّة. في هذا الأفق تولد القصيدة العربية الجديدة. تعانق الحداثة وتتجاوزها. ترفض الواقع لحظة تقبله، وتحاوره، وتعيشه، تصد عن الأقاصي في نفس الشاعر، وتحمل الناس معها في رحيلها وتطلعها، إذَّاك تبطل أن تكون مجرد مزمار للشعور المفجوع، أو مجرَّد مرآة للحساسيَّة، تصبح تعبيراً عن ثقل التاريخ عن كثافته، وعبئه، في مناخ من الرفض والحنين، من الرعب والإضاءة"[2].

فالقبَّاني اعتمد البناء المقطعي الترقيمي في مقاطع قصيدته (متى يعلنون وفاة العرب)، إذْ قسمها إلى سبعة عشر مقطعاً، وهذا الترقيم يشكل في ذهنية الشاعر فاصلاً دلاليًّا، يوحي بالترابط التدريجي في بلورة الفضاء الدرامي، من أوَّل

(1) درواش، مصطفى، 2005 - خطاب الطبع والصنعة، ص 255.
(2) أدونيس، 2005 - زمن الشعر، ص 270.

نقطة سواد إلى آخر نقطة سواد، جاعلة من العمق مداداً روحيًّا لهذه الترابطيَّة، ينفتح بعدها البياض على مسكوتٍ عنه، لم يفصح الشاعر عن ماهيته"[1].

وإنَّ من يَتَعمَّق – في قصيدة القبَّاني – التي نحن بصددها، يلحظ تضافر رؤاها، وتلاحمها، وهذا التلاحم لا يعني تسلسلها التدريجيّ، في بث رؤية محدَّدة، إذْ إنَّ كل مقطع شعريّ ينطوي على رؤية جزئيَّة، وهذه الرؤية تسهم في تشكيل الرؤية النصّيّة العامة، لكنَّها لا تُشَكِّل مرتكزاً لها، بمعنى: أنَّ الرؤية المقطعيَّة لا تؤثِّر في سيرورةِ القصيدة، ودلالاتها، باقتطاع مقطع منها، وهذا، يؤكّد انفصال المقطع برؤية محدَّدة واستقلاله بها، لكن هذا لا يعني – إطلاقاً – تناقضاً، أو تغايراً في رؤية المقطع، وانحداره عن مستوى الرؤية العامة أو الكليَّة التي تطرحها القصيدة، وللتدليل على ذلك، نأخذ المقاطع الثلاثة التالية:

"أحاوِلُ بالشِّعْرِ...أنْ أُمْسِكَ المستحيلْ...

وأزْرَعَ نَخْلاً... ولكنَّهمْ في بِلادِي

يَقُصُّون شَعْرَ النخيلْ...

أحاولُ أنْ أجْعَلَ الخيلَ أعْلَى صَهيلاً

ولكنَّ أهلَ المدينةِ...

يَحْتَقِرونَ الصهيلْ!!

11

أحَاوِلُ – سيِّدتي – أنْ أحبّكِ...

خارِجَ كُلِّ الطقوسْ...

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالَّة في شعر شوقي بغدادي، ص 375 - 376.

وخارِجَ كُلِّ النُّصُوصْ...

وخارِجَ كُلِّ الشرائعِ والأنْظِمَة...

أحاوِلُ سيِّدتي أنْ أحِبَّكِ...

في أيِّ مَنْفَى ذَهَبْتُ إليه...

لأشْعرَ، حينَ أضُمُّكِ يَوْماً لصدري

بأنّي أَضمُّ ترابَ الوَطَنْ...

12

أحَاوِلُ، مُذْ كُنْتُ طِفْلاً،

قراءةَ أيِّ كتابٍ

تحدَّثَ عَنْ أنْبِياءِ العربْ...

وعَنْ حُكَمَاءِ العربْ...

وعَنْ شُعَراءِ العربْ...

فَلَمْ أرَ إلّا قصائدَ تلحَسُ رِجْلَ الخليفةِ

من أجلِ حفنةِ رُزٍّ...

وخمسينَ دِرْهَمْ...

فيا للعَجَبْ!!

ولَمْ أرَ إلّا قبائِلَ...

ليْسَتْ تُفَرِّقُ ما بَيْنَ لَحْمِ النِّساءِ...

وبَيْنَ الرُّطَبْ...

فيا للعَجَبْ!!

ولَمْ أرَ إلّا جرائِدَ تَخْلَعُ أثْوابَهَا الداخليَّة...

لأيِّ رئيسٍ مِنَ الغيبِ يأتي...

وأيِّ عقيدٍ على جُثَّةِ الشعبِ يَمْشي...

وأيِّ مُرَابٍ يُكدِّسُ في راحتيهِ الذَّهَبْ...

فيا للعَجَبْ!!" [(1)].

قبل الخوض في غمار المقطع الشعريّ نؤكِّد: أنَّ القبَّاني في تشكيله المقطعي يحاول أن يظهر ترسيماً مُنَتظَماً لمقاطعه الشعريَّة، إذْ إنَّه غالباً ما يُرَكِّز على عبارة استهلاليَّة محدَّدة، يجعلها مرتكزاً فنيًّا علائقيًّا رابطاً، يشدُّ بها مقاطع القصيدة كلها، من أوَّلها لآخرها، لتبدو مُوَحّدة دلاليًّا، ومنظمة بنيويًّا في نسقها الدلاليّ الحكم، وهذا النزوع ينمُّ على خصوصيَّة تنظيميَّة تشكيليَّة مضبوطة، بوعي وإدراك فني، يميط اللثام – من خلالها – عن بنى مقطعيَّة متلاحمة، تبدو، للقارئ، من خلال المرتكز الاستهلاليّ ذاته، أو من خلال مرتكز القفلة النصّيّة المُوَحَّدة، التي تتواتر في أغلب المقاطع، أو جلِّها، وهذا دليلٌ على أنَّ القبَّاني مُوْلَعٌ في كشوفاته الإبداعيَّة النصّيّة على التناغم، والتنظيم في الكشف عن حركة نصوصه الداخليَّة، ومساراتها الدلاليَّة بعلائق تشكيليَّة متواترة، ركيزتها التكرار الفني الموحيّ، وبؤرة تناميها الجماليّ التنظيم العلائقي، والمغامرة الواعية القادرة على استقطار الرؤية، وتعزيزها بالتدفق، والاندفاع، والتركيز الشعوريّ على الصياغة المنظَّمة التي تحكم سيرورة المقاطع كلها من أولها لآخرها.

ونشير أيضاً إلى أنَّ القبَّاني – في هذا النصّ تحديداً – لم يَنْشَغل بالتنظيم

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 471 - 473.

المقطعي الفنّيّ النسقي، بقدر انشغاله بالرؤية، والخصوصيَّة الأسلوبيَّة في التعبير عنها، فهو نَظْم الرؤى المقطعيَّة، وتركها مفتوحة للاحتمالات، والتساؤلات، والاستنكارات، والاستفهامات التعجبية التي ما زادتها إلّا تواصلاً وانفتاحاً نصيًّا على الآخر، ليكون الآخر مشاركاً في كشف تحولاتها، فاعلاً في إثارتها، واستكمال ما تركته من رؤى، واحتمالات مفتوحة، ليسبح في فضائها التأمّليّ، دون أن يجد قراراً نهائيًّا لها، أو إجابات محدَّدة، تُرَمم ما فتحته من أغوار دلاليَّة وتصوّرات جدليَّة مفتوحة على كل الاحتمالات والمهيمنات الرؤيويَّة التي تركتها في مسارها النصّيّ.

وبدخولنا إلى الحرم النصّيّ نلحظ أنَّ القبَّاني – في كلِّ مقطع من مقاطع القصيدة التي بلغت سبعة عشر مقطعاً – يبدؤه بمحاولة من محاولاته الفعليَّة عبر استجرار الفعل [أحاولُ]، إلى تصوير رؤاه بمنطلقات تعرويَّة، كاشفة يستغور – من خلالها – طاقات صوتية حادة، تشي بالتقريع، والتنديد، والرجرجة الصوتيَّة حيناً، وتشي بمحاولات غارقة في البثّ الشعوريّ الانفعالي الحاد، حيناً آخر، وكأنَّها تستجرُّ أفعالها، ورغباتها المتدفقة حيناً آخر، وهذه المحاولات ما هي – في حقيقة الأمر – إلّا رغباتٍ مكبوتة، تشي برغبة الشاعر العارمة، في التحرر من أوهامه، وأحلامه، وقيوده التي ما قادته إلّا إلى منحدرات اليأس، والإحباط، والتأزم الداخليّ، إثر وطأة الأسى، وعمق الجراح، وشدَّة مرتكسات الواقع، ومظاهر اتضاعه، وهشاشته، ففي كلّ محاولة للبناء تستجرُّه محاولاتٍ أخرى مرتدة إلى الهدم، من خلال مضادَّات الواقع، ومنطلقاته الوجوديَّة، المرتكسة التي تتمظهر بكل أشكال البُنى الدالَّة على العقم، والتحجر، والإحساس بالمرارة، والأسى، واللّاجدوى، وعلى

هذا تبدو القصيدة – في مؤشِّرها البنيويّ الدلائليّ – مبنية على مرتكز دلائلي محوريّ، يُمَثِّله [الوطن] بمتعلقاته الشعوريَّة الدالة على [النفي والاغتراب]، وهنا، نلحظ رغبة الشاعر العارمة في تصوير الوطن، بصور مشرقة نضرة، تنمُّ على إحساسه الرهيف إزاءه، لكن سرعان ما تصطدم الذات أمام هاجسها النفسي الاصطراعي المؤلم، فترتدُّ ارتداداً معكوساً خائباً (من الذات إلى الذات) إلى عمقها، وتحجرها، ويأسها المطبق، ردًّا على تأزُّمات الواقع، ومُسَبِّباته المخزية، من جهل، وتخلف، وظلم، واضطهاد، وهنا، نلحظ أنَّ القصيدة تحث مؤشِّرها الدلاليّ على التوغل في الكشف عن الباطن، من خلال تراكم دوالِّها، ومدلولاتها، للوصول إلى جوهر الرؤية الشعرية المتمثلة بالاغتراب، والحنين إلى الوطن، وهذا ما نستشرفه دلائليًّا عبر حركة المقاطع الثلاثة:

ففي **المقطع الأول:** تبدو محاولة الشاعر ظاهرة إلى نفي الفعل الوجوديّ الحقيقي، باللجوء إلى فاعليَّة الشعر ذاته، ليقوم بالدور الفعلي الذي عجز عنه الشاعر نفسه، بمقوِّمه الفعلي على تحقيق المواجهة، إذْ يحاول الشاعر أن يبني بالشعر صورة نضرة مشرقة للوطن، صورة طالما رسمها الشاعر في خياله، وعلى خارطة أحلامه، صورة تكلؤُها النضارة، والشفافية والإيحاء، لتمنحه الخصوبة، والتجدّد والاخضرار، لكن سرعان ما لاحظ أنَّ ينابيع شعره قد جَفَّتْ، وما عاد لها وقعها الساحر، وبصمتها المؤثرة، لقد غدت قصائده خرساء مسلوبة الإرادة، كصوته المقموع، إذْ إنَّ بلاده قد اعتادت على الفساد والدم، فلا يَعيبها التخيُّل، ولا يرفع هامتها صهيل البطولة والأمجاد، ولذا، فإنَّ هذا المقطع جاء مستجرًّا بدلالته المقطع الثاني، بكل مؤشراته الدلاليَّة، وكشفه عن المزيد من الاجتراحات الدلاليَّة،

والشعوريَّة العميقة التي تتجاوز كل ما هو سطحي، إلى ما هو باطني عميق، ولذلك، جاء **المقطع الثاني** ليكشف عن نبرة غزليَّة حادة يختلط فيها الذاتي بالموضوعي، والخاص بالعام، والأنثى بالوطن، بلغة انسيابيَّة آسرة، يستجمع الشاعر قواه التعبيريَّة بمطارحة تأمليَّة يمزج فيها الأنثى بالوطن، بمستحدث فعلي يتوسمه عبر فاعليَّة الحبّ، فإذا عجز الشعر عن القيام بدور الفعل في المقطع السابق، فإنَّه يتلمس هذه الدور عبر مُحَفِّز الحب، فهو يريد بالحبّ أن يُغَيِّر الطقوس، ويخرق القوانين، أن يُشَكِّل أنثاه، تبعاً لصيرورته التأمليَّة في تشكيل الوطن، فما ارتداد الشاعر إلى الأنثى إلّا ارتداده إلى الوطن، وما الأنثى والوطن إلّا مسمى لشيء واحد، لا يمكن اجتزاء أحدهما عن الآخر، وهذا الاتحاد بينهما عمَّق ما قلناه سابقاً من التصاق الشاعر بالوطن، تأكيداً على محاولة الشاعر استجرار الأفعال، استجراراً داعماً عسى ولعلَّه يُحَطِّم سكونه اليائس، ويبني مجده الانبعاثي من رحم الاغتراب، محطماً منفاه الوجوديّ، معلناً بقوة الفعل والإرادة تمسُّكه بالوطن وترابه، إلى آخر لحظة من لحظات الحياة، وهذا ما لم يعبِّر عنه بصريح العبارة، وإنَّما عَبَّر عن برؤى مسكوت عنها مستبطنة في أعماقه، في خلجات نفسه الداخليَّة، وهذا ما استجره **المقطع الثالث**، في نزقه وحدَّته التعرّويَّة الصريحة، لكن بصور ترشح حدَّة انفعاليَّة، تعتمد المكاشفة، والتعرية إيقاعاً حركيًّا للفعل، كاشفاً من خلاله عن اتضاع الواقع، وهشاشته المخزية منذ القدم إلى الآن، فكما أنَّ الحكماء والشعراء لم يُعَرّوا الأشياء على حقيقتها، ويكشفوا زيفها قديماً، فإنَّ الواقع الجديد لم يتغير كذلك، فمازالت إفرازات الواقع الفاسدة تجترّ هذه الحالة المكتسبة منذ القدم، مؤكِّداً، بذلك، أنَّ الفساد المعاصر هو انعكاس للاتضاع،

والفساد في الماضي، وهذه الرؤية عبَّر عنها في استبصار فنيّ تعرّوي كاشف عمَّا هو مسكوت عنه في أعماقه، بنزوعٍ متوالٍ صوب التتابع اللزومي للفظة [فيا للعجب]، إيذاناً بالاحتجاج والتقريع، بلغة استفهاميَّة تعجبيَّة مفتوحة إلى ما لا نهاية، وهذا دليل على أنَّ المقاطع كلها، وإن بدت متنوِّعة الرؤى، مُتَشَعِّبة المداليل، فإنَّها ترتبط فيما بينها بخيط دلائلي خفي هو خيط التعرية، والكشف اللّاذع عن مرتكسات الواقع، برؤى تعروية جريئة تحاول رصد الحقيقة باستشرافات تأمليَّة عميقة، تستبطن الحدث، وتبث الرؤية المضادَّة أو المناقضة، بانبثاق شعوري وتلاحم مقطعي، يؤكِّد تضافر الرؤى، وتفاعلها ضمن الإطار النصّيّ، وهذا ما أسبغ على القصيدة طابعاً من الصخب الصوتيّ، والقوة الانفعاليَّة، والحدة، والجرأة، في طرح الرؤى التعرّويَّة بعين كاشفة، تستمدُّ بُعْدَها الجماليّ، ومؤشرها البنيوي من مكاشفاتها الشعريَّة التعرّوية الصريحة، وعمقها في إصابة مقصودها الدلاليّ.

ومن خلال هذه الدراسة البنيويَّة الدلائليَّة لحركة المقاطع – نلحظ أنَّ القبَّاني يمتلك رؤيته النصّيَّة الجسورة التي تخرق العادة في قوّة اكتشافها، وسعيها إلى تحفيز الرؤية، باستجرار الحركة الفعليَّة، والتماهي مع التحولات النفسيَّة التي تستتبعها من حدث، وتجليات، وكشوفات للعلائق اللغويَّة، إذْ تحفل هذه القصيدة بقوة اكتشافها، واستعلائها على التقريع، والانفعال السطحي، إلى قوة الكشف عن مضموناتها بالترسيم الشعوريّ، واستجرار الماضي، لا لتمجيده، وتقديسه على عادة الشعراء الآخرين، وإنَّما لتعريته، وكشف مفاسده بوضوح، مبعثاً لارتكاس الحاضر، وهشاشته، واتضاعه، لتكون هذه القصيدة واحدة من أهم قصائده السياسيَّة الجريئة

التي يدخل فيها القبَّاني عالم المتلقي من أوسع أبوابه.

7 - بنائيَّة التشكيل البصريّ:

إنَّ الكشف عن فاعليَّة التشكيل البصريّ لهو كشفٌ في صلب الدراسات البنيويَّة عن الخاصيَّات اللّالسانية في الكشف عن مكنون النصّ، وأبعاده الدلاليَّة، إذْ "إنَّ توافر العلامات المكانيَّة الطباعيَّة في النصّ، أصبح مؤشّراً على النزوع الإبداعيّ الحداثيّ للشاعر العربي الحديث، ورُبَّما على ثقافته الحداثيَّة وتنوّع منطلقاته، وتجريبيته، وذلك لأنَّ هذا الشاعر قد دأبَ على تطوير أدواته باستمرار، وسعى إلى تجديد رؤياه الإبداعيَّة، بمتابعة حركة الحداثة، إبداعاً وتنظيراً، الأمر الذي دفعه إلى تجريب أشكال بصريَّة متعدِّدة يلعب فيها بياض الصفحة، وحجم الحروف، وتوزيعها دوراً بارزاً في المعنى... إنَّ هذا التوظيف للفضاء المكاني للورقة قد شكَّل منعطفاً حادَّاً في طبيعة البنية الأدائيَّة للنصّ الحديث، وذلك لأنَّه حين وجد محققات أخرى للشعريَّة عن طريق استغلال الفضاء الطباعيّ، والانفتاح على استخدام علامات الترقيم، لتحقيق إيحاءات ودلالاتٍ، لإثراء تجربته، أصبح – بذلك – أكثر بعداً عن السمة الإلقائيَّة، أو أكثر قرباً من السمة الكتابيَّة الحداثيَّة له، ولكنه من جهة أخرى، أسهم، عبر الكثير، من حالات التشكيل المجاني له، في خلق البلبلة، والقطيعة، وفقدان التواصل بين النصّ ومتلقّيه"[(1)].

ومن هنا، نلحظ أنَّ التشكيل البصريّ عنصرٌ بنيويٌّ – في النصّ – لا يمكن إغفاله في عملية الكشف الشعريّ، لأنَّ الشاعر يدلُّ – من خلاله – على مُسْتَبْطَنَاتٍ نفسية، وشعوريَّة مستترة (مسكوت عنها) في طبقات النصّ، رغبة منه

(1) عبد الله، ستار، 2010 - إشكاليَّة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 141.

في تشفير قصائده، وترك مجالاتها مفتوحة أمام القارئ، للأخذ، والرد، والمجاذبة التأمليَّة، لفكِّ شفراتها البنائيَّة، التي تشكِّل متنفساً لا لسانيًّا للنصّ، وإنما متنفساً شعوريًّا، يكشف عن بواطن عميقة، قد تشكل هاجساً، أو تأزماً، أو منحًى شعوريًّا مُتَعَرِّجاً، لا تُعَبِّر عنه إلّا الأشكال البصريَّة، في مدّها البصريّ، وعلى هذا، "فإنَّ المستوى الكتابيّ لا يمكن اعتباره ثانويًّا، لأنَّه يحمل دلالات يمكن سبر أغوارها، حتى لو كان المبدع نفسه، لا يتحكم في إنتاج قصدي، للمستوى الكتابي في أثناء عمليَّة الإبداع الشعريّ، وبذلك، يقع على عاتق المتلقّي، جزء كبير من مهمة الكشف عن كيفيَّة توظيف التشكيلات الكتابيَّة، واستغلال الإمكانات التعبيريَّة للغة المكتوبة، وهذا لأنَّ دراسة المستوى الكتابيّ لا تُمَثِّل تحليل اللغة الشعريَّة في مظهرها البصريّ فحسب، وإنَّما ترى في ذلك التشكيل البصريّ للغة مستوى تعبيريًّا، ينبغي التوصل إليه، لمعرفة كنه الإبداع، وجماليّته في النصّ الشعريّ الحديث. وبذلك، فإنَّ المستوى الكتابيّ يحكمه شكل يجد مرجعه في ذائقة المتلقّي وحساسيته"(1).

وهذا دليلٌ على أنَّ التشكيل البصريّ عنصرٌ بنائيٌّ تأسيسيٌّ مهم في الكشف عن خصوصية العمل الشعريّ، لأنَّه جزء لا يتجزَّأ من بنيته النصّيّة، "فالشكل الكتابيّ بوصفه بنيةً تشكيليَّة هو الذي يُحَفِّز الخاصيَّة التجنيسيَّة للنصّ الشعريّ، لتجسيد مقصديَّة الشاعر، إذْ طالما ارتبط التشكيل الشعريّ عند العرب بهاجس القصد أو النيَّة"(2).

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 190.
(2) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالّة في شعر شوقي بغدادي، ص 352.

ولعلَّ إدراك القبَّاني لفاعليَّة التشكيلات البصريَّة ودورها في عمليَّة البث الشعريّ دفعه إلى الإكثار منها في متون قصائده، لتشي بمستبطناتٍ شعوريَّة مستترة في أعماقه، إذْ إنَّ اللغة وحدها لم تعد تسعفه بامتداداتها التشكيليَّة في التعبير عنها، فأراد أن يبثَّها بإيقاعات بصريَّة ممثلة بعلامات الترقيم، والتناوب البصريّ بين إيقاعي [السواد/ والبياض]، وذلك للكشف عمَّا يمور في أعماقه، من هواجس، وتداعيات شعوريَّة عميقة لا تكشف عنها إلّا الأنماط البنائيَّة الممثلة بعلامات الترقيم، ومساحة [السواد/ والبياض]، ولهذا حرصنا على دراستهما في سياقهما المقطعي، وفق منظورات بنائيَّة، نابعة من فضائهما الدلاليّ ومدهما البصريّ، وفق المنظورات التالية:

أ – بنائيَّة التشكيل البصري لمساحة [السواد/ والبياض]:

إنَّ بنائيَّة التشكيل البصريّ لمساحة [السواد/ والبياض] في القصائد الحداثيَّة دليل وعي الشاعر الحداثي بأهميتها البنائيَّة، في تشكيل بنية القصيدة، وتحميلها بمحفزات دلاليَّة، تختزن طاقات هائلة من الإيحاءات التي تعبِّر عن أحاسيس داخلية عميقة، إذْ "إنَّ استخدام الشطر الشعريّ بدلاً من نظام الشطرين، أو طريقة رصِّ الكلمات، والجمل الشعريَّة القائمة على انفراجات واسعة بين السطور، كل هذا يترك مساحات بيضاء، توحي بالصمت والهدوء، ومن هنا، فإنَّ البياض الذي يعني صمت الشاعر، يقابل السكتة في الموسيقا... وبذلك يأخذ البياض/ الصمت – في النصّ الشعريّ – معناه من السياق الذي يرد فيه، والموقف الوجداني، الذي يعيشه الشاعر، فيصبح الصمت/ البياض أسلوباً تعبيريًّا لا يَقِلُّ أهميَّة عن الكلام

الشعريّ"[1].

وقد اعتمد القبّاني هذه التشكيلات البصريَّة بوصفها محفِّزات دلاليَّة، تسهم في الكشف عن فضاء النصّ ومحور ثقله الدلاليّ، نظراً إلى الدور الفني المنوط بها، إذْ إنَّ الشاعر يبثُّها على شكل شفرات نصيَّة بنائيَّة تستدعي الكشف، والاستقصاء، والتأمل، فهي ليست زوائد نصيَّة تزيينيَّة لا قيمة لها، وإنَّما هي مؤشِّرات بنيويَّة مهمة، جدّ ضروريَّة في تقييم النصّ، وكشف منعرجاته الدلاليَّة، و"كثيراً ما يعمد الشاعر إلى اجتراح مسافة من البياض بين الأسطر الشعريَّة، أو المقاطع تنطوي على نزعة تأويليَّة تربط ما قبلها بما بعدها بقراءة اجتهاديَّة، تجعل من الفراغ هاجساً تحفيزياً، لإثارة ملكة التخيُّل لدى القارئ، وتوثيق الصلات الدلاليَّة بين الأجزاء النصيَّة، بما يضمن لها التناسق المرجعي في جدليَّة التماثل، والتباين، وتأسيس المحاور، والخلفيات المتناسخة، في تجليَّات الطاقة البنائيَّة للفراغ التي تحول المحور إلى هامش يغدو خلفية لمحور جديد"[2].

ومن هنا، فإنَّ اعتماد القبّاني – في القصيدة المدروسة – إيقاع البياض والسواد محوراً بنائيًّا تأسيسيًّا مؤشراً على فاعلية البنية الشعريَّة، وتحولاتها النصيَّة، لدليل على الطاقة الدلاليَّة التي تفجرها هذه التقنية بين الأنساق اللغويَّة، لتشي بدلالات وإيحاءات متتابعة لا حدَّ لها، كما في قوله:

"أنا مُنْذُ خَمْسينَ عاماً... أُراقبُ حَالَ العربْ:

وهُمْ يَرْعدونَ... ولا يُمْطِرونْ

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 315 - 316.
(2) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالّة في شعر شوقي بغدادي، ص 356.

وهُمْ يدخلونَ الحروبَ... ولا يخرجُونْ

وهُمْ يَعْلِكونَ جلودَ البلاغةِ عَلْكاً.. ولا يَهْضِمونْ...

وهُمْ يستلمونَ البريدَ الثقافيَّ كلَّ صباحٍ..

ولكنَّهُم لا يجيدونَ فَكَّ الحُروفِ.. ولا يقرؤونْ..

أراهُمْ أَمامِي.. وهُمْ يَجْلِسونَ على بَحْرِ نفطٍ..

فلا يَحْمِدونَ الذي فجَّرَ النفطَ مِنْ تَحْتِهم..

ولا يشكرونْ..

وهُمْ يَخْزِنُونَ الملايينَ في بَطْنِهِمْ..

ولكنَّهم، دائِماً يَشْحَذونْ!!" [1].

قبل الخوض في غمار المقطع السابق نؤكِّد: أنَّ القبَّاني استخدم البياض فضاءً محسوباً مهندساً، بخصوصية وعناية، أي: مقصوداً لذاته، فالأسطر الشعريَّة تتوزَّع، تبعاً لهندسة شعوريَّة محكمة، ليست نمذجة شكليَّة، وإنَّما تنبع من إيقاع شعوريّ داخلي عميق مخصوص بذاته ولذاته، فالفراغ صمت، وهذا الصمت قد يستطيل، تبعاً لامتداد النفس الشعريّ، واستطالة النفثة الشعوريَّة المأزومة، التي ينفثها الشاعر، وقد ينحسر البياض، ليستطيل السواد، تبعاً لرغبة الشاعر في تجاوز الصمت إلى الإفصاح، ورغبة عارمة في استئناف الحركة الشعوريَّة، لتنفث زخمها بعد فاصل زمنيّ فراغيٍّ ممتد، وهذا دليل على أنَّ القبَّاني يستغلُّ البياض بهندسة فراغيَّة، تشكيليَّة محكمة، بتوزيعه على الفضاء المكاني للنصّ، بهندسة شعوريَّة يستتبعها بهندسة بصريَّة على بياض الصفحة الشعريَّة، وهذا التوزيع –

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 476.

لدى القبَّاني – ليس لإثراء الشكل الطباعيّ، لخلق جمالياته البصريَّة في النصّ، وإنَّما للتعبير من خلاله عن حالة من التكثيف الشعوريّ، والمدّ الاستطالي في تصوير الحالة، والتقاط حراكها بتفعيل مشهدي عميق، قد ينوء به السواد الكتابي مهما استطال وامتدّ من التعبير عنه، ومن هنا، نلحظ أنَّ المتلقّي للشعر الحديث: "يستعدُّ لفضاء جديد مع كلّ قصيدة، لأنَّ الشاعر الحديث يُخْضِع هندسة القصيدة لبنية تريد المغايرة عن البنية القديمة، فيستغلّ في ذلك الخط والفراغ خاصَّة، وأنَّ القصيدة الحديثة ابتعدت عن الإنشاد الذي تعتمده القصيدة القديمة، فعليه لابُدَّ من بحث عن طرق بصريَّة تُعَوِّض العنصر الغائب، فأنْ تشتغل أُذُن المتلقّي لم يعد مهماً، بقدر ما تهم العين"[1].

ولذلك، لجأ الشاعر الحديث إلى هذه التقنية، ومن ضمنهم القبَّاني، لأنه يدرك تماماً كغيره من الشعراء "أنَّ للفضاء الشعريّ دوراً كبيراً في إعطاء الانتشار هذه المزية الفنية التي تتحرَّر فيها الإشارات من معانيها القديمة، وخصوصاً مع الهيئة الطباعيَّة الكتابيَّة للنصّ الشعريّ الحداثي، والتوزيع الكتابيّ على الصفحة البيضاء، ونوعيَّة الخط، وما يتبعه من أشكال، ورسومات، وغيرها من الأشكال المصاحبة للنصّ الشعريّ"[2].

وبالعودة – إلى المقطع السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني يفصل بين العبارات الشعريَّة بنقطتين متتابعتين، وهما تمثِّلان فراغاً بصريًّا مستتبعاً لمدلول العبارة، لتشارك في استكمال الدلالات وإيحاءاتها، فالشاعر لا يعتمد الفراغ جزافاً أو منظوراً

(1) يحياوي، راوية، 2008 - شعر أدونيس (البنية والدلالة)، اتحاد الكتَّاب العرب، ط 1، ص 319.
(2) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 126.

فراغيًّا غير مخصوص، وإنَّما يُخَصِّصه بدلالات وإيحاءات شعوريَّة ممتدة دالَّة على امتداد الصدى التنديدي أو الاحتجاجي التقريعي الصارخ، لسلسلة من الرؤى، والمنظورات المغلوطة التي شكَّلت صيرورة الواقع العربي المأزوم، فالفراغ المستتبع لعبارة "هم يرعدون... ولا يمطرون"، تشي بالاستمراريَّة، والمدّ الزمني المفتوح، وكأنَّ الشاعر يريد أن يفتح مدلول العبارة التقريعيَّة إلى ما لا نهايَّة، تدليلاً على أنَّ العرب يستغرقون بالأقوال على حساب الأفعال، إذْ إنَّ أقوالهم ليست كحجم أفعالهم، فما يدلون به سيبقى في حيِّز القول ودائرته، ولا يخرج إلى نطاق الفعل والتنفيذ والعمل، ولهذا أمدّ العبارة بالفراغ، استجابة لانفتاحها الدلاليّ، ومدّها التقريعيّ التنديدي الساخر، فكأنَّ هذا المدّ الفراغي بين العبارات الشعريَّة قد شكَّل فواصل بصريَّة، تؤكِّد استمراريَّة الطيف الدلاليّ للعبارات من جهة، وتجعل القارئ يأخذ فرصة لتأمل مدلول العبارات، بتركيز أكثر، واستبطان تأملي مشبع، من جهة ثانية، ودليلنا على ذلك أنَّ الفراغات الموزَّعة على عبارات المقطع جميعها تدل على الاستمراريَّة والمدّ الزمني المفتوح، كامتداد الحالة التقريعيَّة الساخرة على التأزُّم العربيّ، والواقع المنهار الذي تعيشه أمتنا العربية قديماً وحديثاً، وكأنَّ القبَّاني يوجِّه القارئ إلى المدّ الدلاليّ المفتوح، للعبارات بهذه الفراغات، ليستجلي مدَّها الشعوري، وإيقاعها التعرّوي التقريعي الممتد، وبهذا، تصبح الأشكال البصريَّة مؤشِّرات بنيويَّة داخلة في بنية النصّ، وليست خارجة عنه، "وكأنَّ الشاعر يوقظ في القارئ كلَّ الحواس ليتابع نصَّه، فيعطي له حالات للقراءة، ويتمثل ذلك في العلامات المكتوبة (اللغة) التي تتطلب معرفة أدبيَّة لدى القارئ، وقدرات مختلفة، ومهارات قراءة متعدِّدة، كما يعطي له حالات موجَّهة للقراءة، كهندسة القصائد، ومختلف قدرات

القارئ تتوجّه نحو النصّ"[1]. لاستكمال دلالاته عبر هذه المؤشِّرات البصريَّة التي تحمل خصوصيتها في الإحالات الدلاليَّة المستبطنة (المسكوت عنها)، في بؤرة النصّ الداخليَّة، لتمييز العبارات الشعريَّة، واعتصار مداليلها بكل محفِّزاتها الشعوريَّة العميقة المستبطنة في قرارات النصّ اللغويَّة، ومن هنا: يُعَدُّ تشكيل الفراغ المكاني جزءاً لا يتجزَّأ من القصيدة التكويني، إذْ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركات الذات الداخليَّة، ويتسم بالصراع بين ما تُمَثِّله الكتابة "المساحة السوداء المُحَبَّرة"، وما يُمَثِّله الفراغ "مساحة البياض"، وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلّا انعكاساً مباشراً، أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر، فيقيم حواراً بين الكتابة والبياض، مستنطقاً الفراغ، ومساحته الصامتة، بحيث تعبِّر عن نفسيَّة الشاعر المندفعة، أو الهادئة على المستوى البصري"[2].

وقد يتقلص دور البياض – تدريجيًّا – بين العبارات الشعريَّة، ليتجه صوب النهايات، مُشَكِّلاً على المستوى البصريّ جملاً بنهايات مفتوحة، دلالة على مدّها الشعوريّ وتصاعدها الدلاليّ، في حين يَطْغَى السوادُ على البدايات، مكرِّساً الحدة الشعوريَّة، والكثافة الانفعاليَّة، والتعرّوية الكاشفة التي تعمل على فتح آفاق دلاليَّة جديدة، تتسع تدريجيًّا لتصل إلى الذروة في الفاصلة الختامية، لتشكِّل قراره التعبيريّ النهائي، ومدّها الشعوريّ المتصاعد، كما في قوله:

"أنَا مُنْذُ خَمْسِينَ عَامَاً

أُحاوِلُ رَسْمَ بلادٍ تُسَمَّى – مَجَازاً – بلادَ العَرَبْ

---

(1) يحياوي، راوية، 2008 - شعر أدونيس (البنية والدلالة)، ص 324.
(2) الصمادي، امتنان عثمان، 2001 - شعر سعدي يوسف، ص 55.

رسمتُ بلونِ الشَرَّايين حِيْنَاً

وحِيْناً رَسَمْتُ بلونِ الغَضَبْ،

وحينَ انْتَهَى الرسمُ، ساءَلْتُ نَفْسِي:

إذا أَعْلَنُوا ذاتَ يَوْمٍ وَفَاةَ العَرَبْ..

ففي أيِّ مَقْبَرَةٍ يُدْفَنُونْ؟

ومَنْ سَوفَ يَبْكِي عَليهم؟

وليسَ لديهم بَنَاتٌ... وليس لَدَيْهم بنون..

وليسَ هُنَالك حُزْنٌ

وليسَ هُنَالِكَ مَنْ يَحْزَنونْ!!..." [(1)].

قبل الولوج في التحليل النصّيّ نُؤَكِّد: أنَّ القبَّاني يَتَفَنَّن في تشكيلاته الجمليَّة، وفي توزيع البياض على السواد، عبر التلاعب في مساحة السطر الشعريّ، فَمَرَّة يتقلَّص البياض ليطغى السواد، وهنا يستطيل السطر الشعريّ ويطول، ليستحوذ على مساحة تشكيليَّة مكثَّفة الرؤى، مكتنزة، المداليل، ومرَّة أخرى يَتَقَلَّص السواد، ويستطيل البياض، وهنا، يقتصر السطر الشعريّ، وينحسر، بموجة تشكيليَّة قصيرة، مقتطبة، أشبه بالوخزة البرقية، ليترك البياض بمساحته المفتوحة أن يتممها، أو يعبِّر عنها، تبعاً لمهارة القارئ في ملء هذه الفراغات، واستكمالها بما يملكه من خبرة معرفية: "فعين القارئ عندما تبدأ بقراءة الأسطر الشعريَّة تسترسل في انتظام، لكن سرعان ما تشوّش، لأنَّ النهايات غير متوقعة، مرَّةً تطول، ومرَّةً تقصر، ومرَّةً تتساوى، إلى جانب علامات الترقيم التي ندرج ضمنها علامات الوقف من فاصلة

---

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 477.

ونقطة و... فهي تتوزع بشكل غير منتظم، فقد تغيب حيث يجب أن تكون، وتتوجّه بذلك القراءة دون توقف، لأنَّ النصّ يرد بكامله أشبه بالجملة الواحدة، وتتكرر هذه الظاهرة عند أدونيس والقبَّاني، كما تتكرَّر النقط المتتابعة التي تمثِّل دلاليًّا (المسكوت عنه) وإشراك القارئ في ملئِهِ"[1].

وبالدخول إلى فضاء المقطع الشعري السابق – بنيويًّا – عبر العلامات الفراغيَّة البصريَّة، نلحظ أنّ هذه العلامات لعبت دوراً علائقيًّا مهماً في التركيب، لتدلّ على استمراريَّة المدّ الزمني لدلالة الجمل من جهة، والتعبير عن مأساويَّة الحالة التي وصلت إليها أحوال العرب المزرية من جهة ثانية، بنقط متتابعة تدلّ دلالة واضحة على التشظّي الصوتي، والارتدادات الصوتيَّة المتتابعة التي تنبعث أصداءً صوتيَّة متلاشية، كاستطالته الشعوريَّة التعجبية الممتدة التي أثارتها الفراغات المفتوحة في نهايات الجمل، بعد سلسلة من الاستفهامات المتراكمة التي وزَّعت الدلالة الارتكاسيَّة في أكثر من اتجاه، كارتدادات الأصوات الاستفهامية بمدها الاستنكاريّ الشعوريّ المتشنج، ورجرجة أصدائها، في كلّ الاتجاهات، وبذلك، خلق الشاعر معادلة صوتيَّة بين الشكل البصريّ للنقط الفراغيَّة، والامتداد المتشظّي الشعوريّ الاستنكاريّ لعلامات التعجب، والاستفهام التي استطالت، رغبة في تأجيج صوت الذات الغاضب، حيال هذا الواقع المتردِّي الهشّ، وهكذا، امتدَّت الصيرورة الدلائليَّة للاستفهامات، والتعجبات، لتصل إلى ذروتها في التعرية، والتقريع، والمكاشفة، بقوله: [ليس هنالك حزنٌ... وليس هنالِكَ مَنْ يحزنون!!...]، تدليلاً على تشظّي الذات، وتبعثر الدلالة الارتكاسيَّة التقريعيَّة الغاضبة إلى ما لا

---

(1) يحياوي، راوية، 2008 - شعر أدونيس (البنية والدلالة)، ص 327.

نهايـة، ومـن هنـا، يُشَكِّل البيـاض المُـنَقَّط علامـات أيقونيَّـة تكشـف عـن منزلقـات الدلالــة، وتبعثــر الأصــداء الصــوتيَّة، المرتــدة كتلاشــي الأحاســيس وتراكمهــا الاصطراعي التأزُّمي الممتد إلى ما لا نهاية، وهذه الاستمراريَّة تركها مفتوحة بالمدّ التنقيطـي، لتؤكِّد نفاذها المتدفق فـي مساحات زمنيـة مفتوحـة، لا تُحَدُّ، وهذا دليل علـى أنَّ "التنقيط يرد بعد السرد الأيقونيّ لعلامات التعجب والاستفهام، دالاًّ علـى العمق الخفيّ لهذه العلامات في إضاءة أبعادها الدلاليَّة"[1].

ومـن هنـا، يبدو لنـا: "أنَّ التنقيط يفسح المجـال لإلغـاء الكلمـات فـي تجسيد المعنى، جاعلاً منه بديلاً عنها، أو معادلاً موضوعيًّا لحذفٍ مقصود، والنقطة في موروثنـا الكتـابيّ دالَّـةٌ تضـمرُ فـي إفرادهـا، أو تكرارها حـافزاً دلاليًّـا، لتكثيـف الـوعي التأويلي، والسنن القرائيَّة"[2].

ب – بنائيَّة التشكيل الهندسي:

إنَّ الشـاعر الحـداثي الأصـيل لا ينـتج نصّـه باعتباطيَّـة غيـر محسـوبة، أو بامتـدادات تشـكيليَّة لا تصـيب حيِّـز الرؤيـة، أو بأنسـاق تشـكيليَّة غيـر منظمـة فـي تفعيـل النسـق الشـعريّ العـام، بخصوصـيَّة بنائيَّـة منظمـة (مهندسـة) شـكلاً بصـريًّا، ومدًّا تأمليًّا، فمثلاً: "إنَّ القارئ في القصيدة القديمـة اعتاد ابتداءً من نقطـة، لينتهي إلى نقطة أخرى محدَّدة، وله سابق معرفة لنماذج متشابهة، بخلاف القارئ للقصيدة الحديثـة، الـذي يبـدأ مـن نقطـة معلومـة لينتهـي إلـى نقطـة مجهولـة، إذْ إنَّ السـطر الشعريّ يطول ويقصـر حسب كلّ شاعر، بل حسب كُلِّ نصّ، وهندسة القصيدة

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالَّة في شعر شوقي بغدادي، ص 359.
(2) المرجع نفسه، ص 358.

الحديثة هدمت نموذج القراءة البصريَّة القديمة. فقد نعثر على أشكال بسيطة والأسطر الشعريَّة تتوزع بغير نظام، ووفق مقاطع تفصلها مساحات بياض، كما نعثر على أشكال معقدة، لأنها تؤلِّف لوحات عديدة، وكل لوحة بعنوان فرعي، وتعتمد تقنيات في توزيع البياض والسواد، حتى أنها تعمل على قطع السطر الشعريّ في مكان بواسطة فراغ، لتكمله فيما بعد، وهذه طريقة "الحداثة" التي تلغي "النموذج"، وتعمل على التجديد في تجريبيَّة مغايرة، لا تعمل ما ينسج على المنوال، بل بالابتكار والتفرد"(1).

ومن هنا، ينبغي على القارئ البنيويّ في فضاءات القصيدة الحداثيَّة أن "يُرَكِّز الانتباه على القصيدة لذاتها، على عناصرها الجماليَّة، على ما تشكِّله بعض العبارات والكلمات بالنسبة لنا، على الصور ودلالاتها، وإدراك الشحنة الانفعاليَّة فيها، وعلى النغم المنبعث من تشكلها الصوتي والخطّي، على فراغاتها وبياضها، ثم نصل إلى تأمل شامل للقصيدة، بعيداً عن الاهتمامات العملية السطحية المباشرة"(2).

والشاعر الحداثي لا يبني قصائده بعشوائيَّة، وإنما بهندسة تشكيليَّة تنظيميَّة محكمة، ولهذا: "يحاول الشاعر العربي الحديث تجاوز التشكيل السردي، والخطابي في قصائده المقطعيَّة من خلال تشكيل قصائده تشكيلاً عضويًّا يعتمد على الهمس، والإيحاء، والتوتر النفسي، وهذا يجعل المقاطع الشعريَّة متوزِّعة على أزمان مختلفة، وبتشكيل هندسيّ يقوم على الاستفادة من الفنون الجميلة

---

(1) يحياوي، راوية، 2008 - شعر أُدونيس (البنية والدلالة)، ص 326.
(2) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 120.

كالتصوير...إلخ، ومن هنا، يشترك البصر في فهم أبعاد المقطع الذي يقوم على تشكيلات البياض والسواد"[1].

وإنَّ القبَّاني يهندس قصائده هندسة صوتيَّة تنظيميَّة محكمة، شكلاً لغويًّا، وتشكيلاً بصريًّا، فهو يُنَظِّم قصائده هندسة "لغويَّة، و"نسقيَّة"، و"فكريَّة"، و"صوتيَّة"، معبِّراً عن ذلك بانسيابيَّة اللغة، وهندستها وفق ترسيم شعوريّ عميق، يتساوق مع إيقاعها البصريّ، كما في قوله:

"أُحاوِلُ منذُ بَدَأْتُ كتابةَ شِعْرِي

قياسَ المَسافةِ بيني،

وبينَ جُدودِي العرب.

رأيتُ جُيُوشاً... ولا مِنْ جُيُوشْ...

رأيتُ فُتُوحَاً... ولا مِنْ فُتُوحْ..

وتابعتُ كلَّ الحروبِ على شاشةِ التَّلْفَزَة...

فَقَتْلَى على شاشةِ التَّلْفَزَة....

وجَرْحَى على شاشةِ التَّلْفَزَة...

ونصرٌ من اللهِ يأتي إلينا...

على شاشةِ التَّلْفَزَة!!" [2].

قبل دخولنا إلى فضاء المقطع السابق نؤكّد أنَّ القبَّاني: يهندس قصائده بفراغات ونقط بين الأنساق المتوازية، ليخلق شكلاً متوازناً، مهندساً، يقوم على

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 133.

(2) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعريّ، ص 159.

التناظر، والموازنة بين الأشطر الشعريَّة ليحقِّق التعادل بين الأنساق اللغويَّة، إنْ مدًّا بصريًّا، وإنْ شكلاً خطيًّا، وإن منحًى تعبيريًّا، متجاوزاً قيود الشطرين، ليخلق أشطره الشعريَّة، تبعاً لنفثاته الشعوريَّة، وهذا دليل على أنَّ القبَّاني يخلق هندسة قصائده خلقاً جديداً، تبعاً لاسترسال المشاعر، وتدفقها، وانسيابها، وهذا التوازن يسهم في توجيه عين المتلقي صوب الأنساق المُنَظَّمة، لتشكيل وعيها الفني بالمنظورات المتوازنة التي تخلقها أنساقه اللغويَّة المتوازنة على فضاء الصفحة الشعريَّة. وهذا دليلٌ على أنَّ النصّ يحتفظ في صفحته على كثير من الآثار التي تدلُّ على التوترات، التي تنتاب الذات المبدعة أثناء عمليات الإبداع، تاركة وراءها دلائلها العينيَّة، التي لا يمكن استنطاقها للغوص بعيداً في عالم الغياب قصد استخراج المكنون فيه".

وبالعودة – إلى المقبوس السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني يعتمد الهندسة الصوتيَّة في تشكيل القصيدة بأنساق متوازنة تنفتح على توازٍ بصريّ على مستوى مساحة البياض من جهة، والفراغ المُنَقَّط من جهة ثانية، إيذاناً بامتداد شعوريّ تعروي كاشف عن الواقع الانهزامي الذي تعيشه أمتنا العربيَّة، فلا جيوشنا تشبه الجيوش، ولا فتوحاتنا تشبه الفتوحات، ولا انتصاراتنا تشبه الانتصارات، وهذا التوازي الامتدادي البصريّ استتبعه تشكيل امتدادي على مستوى الفراغات المُنَقَّطة، وعلامات الترقيم، للدلالة على الانفتاح الزمني، والاستطالة الزمنية، والامتداد في الحركة الشعوريَّة التعرّويَّة الكاشفة، عبر الفراغات المُنَقَّطة التي تتكشف تدريجيًّا في نفث المشاعر الحارقة، ليترك منحاه البصريّ، مستدرجاً القارئ، لتتبعه بهندسة بصريَّة محكمة، تستثير القارئ، وتُوَجِّه مساراته القرائيَّة، وهذا يدلنا: "أنَّ القصيدة

الحداثيَّة تنهض على ما سُمِّي الإيقاعَ المُجَرَّدَ الذي يشمل ضروب التوازي الشعريّ، والإيقاع التركيبي، ورمزيَّة الأصوات، والكلمات والتمثيل الخطّي لكلمات القصيدة، وأشكال التناظر، أو صيغ التقابل التي تقوم عليها أبنية المعنى، وما إلى ذلك من الإيقاعات المدركة بالتمثل الذهني، ولا دخل للسمع فيها"[1]، وإنما يلعب فيها الشكل البصريّ بهندسة تشكيليَّة محكمة، دوره في تحفيز هذه الإيقاعات، وتناميها، وهذا ما لاحظناه في مقاطع القصيدة المدروسة.

جـ – بنائيَّة التشكيل البصريّ لعلامات الترقيم:

إنَّ دراسة المؤشِّرات البنائيَّة لعلامات الترقيم – في النصّ الشعريّ – لهي دراسة في بنية اللغة، وخصوصيتها ذاتها، بوصفها علامات أيقونيَّة (بصريَّة) لا تنفصل في بنيتها الدلاليَّة، ومؤشِّراتها الرؤيوية عن الكلمات الشعريَّة ذاتها في أداء وظيفتها الإيحائيَّة، وعليها يقع الاعتماد في الانجذاب القرائي التأملي صوب النصّ، بالاستطالة والامتداد في تمطيط الجمل، أو الاختزال والبتر في قطع هذه الامتدادات بالفواصل، ليَتَملّى القارئ بصريًّا بالجملة، وترتسم صورتها بمخيلته برهة من الزمن، ليعاود الاستئناف والمواصلة في التبئير والتملّي البصريّ، للجمل اللّاحقة، ولذا تُعَدُّ علامات الترقيم من أبرز الموجهات القرائيَّة التي تُحَرِّض القارئ على تأمل الجمل الشعريَّة، بأبعادها التشكيليّة كافَّة، معاينة بصريَّة تستقرئ ما يمور في باطن التشكيلات اللغويَّة من دلالات، وإيحاءات مستبطنة في قرارة الذات الشاعرة، ومن هنا: فعلامات الترقيم تقوم مقام نبرات الصوت التي تُفَسِّر الأسلوب التعبيريّ الذي يحاول الشاعر إيصاله، ويحاول القارئ رصده، ومن هنا، فإنَّ جملة

---

(1) عبد الله، ستار، 2010 - إشكاليَّة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 161.

الاستفهام تختلف في نبرتها عن جملة التعجب، والفاصلة تختلف في دلالتها عن الفاصلة المنقوطة، والنقطة الواحدة تختلف في إشارتها عن النقطتين أو النقاط المتعددة، ويمكن القول: إنَّ معظم القصائد الحداثيَّة تتضمن علامات الترقيم بكثرة حتى أنَّه قلما تخلو قصيدة حديثة من علامات الترقيم"[1].

وتُعَدُّ علامات الترقيم أيقونات لغويَّة بصريَّة إيمائيَّة دالَّة على ما يختزنه البعد اللغويّ من إيحاءات شعوريَّة عميقة، ومن هنا "أصبح ضروريًّا على أيِّ مُتَلَقٍّ للنصّ الشعريّ الحديث أن ينظر في أمر الكتابة، وطريقة رصّ المفردات، وتشكيل الكلام على الصفحات الشعريَّة، وذلك بعد أن اعتمد الشاعر العربي الحديث على كثير من الخصائص الكتابيَّة في إنتاج النصّ الشعريّ الحديث، وهذا ما لم يكن معروفاً لدى الشاعر القديم الذي لم يعد يهتم بالخصائص الكتابيَّة، بقدر اهتمامه بالخصائص الشفاهيَّة، فكان يُعْنَى بالفصل والوصل، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرار، لإحداث الأثر الصوتيّ من خلال الإلقاء الشعريّ، ومع ظهور شعر التفعيلة وتراجع دور الإنشاد والسماع فيه صارت الحاجة ماسَّة إلى التعويل على الخصائص الكتابيَّة المتمثلة في تشكيل المفردات والجمل الشعريَّة على الصفحة تشكيلاً خاصًّا يعتمد على علامات الترقيم في تحديد نقاط الوقف، والحركة في الجمل الشعريَّة"[2].

ومن يطلع على بنية القصيدة القبَّانيَّة يلحظ أنَّها قصيدة واعدة بمؤشراتها البنيويَّة، مولِّدة، لإحساساتها، غاوية في استشرافها البعد الجماليّ من خلال تحريك

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 303 - 304.
(2) المرجع نفسه، ص 203.

الفضاء المكاني البصريّ باشتغالات أسلوبيَّة، مبنية على متاخمة الوعي باللّاوعي، والشعور باللّاشعور، والحسيّ بالمجرَّد، والذاتي بالموضوعي، لإثارة الأسئلة التحريضيَّة المفتوحة، التي تفتح النسق، وتغلقه عبر الإيحاءات البصريَّة، التي تشير إلى معانٍ نفسيَّة ضاغطة في خلق المُنَبِّه الأسلوبي البصري، ليشير كإشارة البنية الكلاميَّة ذاتها إلى مدلول باطني عميق، وفق ما تُحَفِّزه من استدراجات دلاليَّة، تستثير القارئ، وتدفعه إلى مغامرة الكشف والتأمل العميق.

وقد ارتكزت القصيدة المدروسة في مقاطعها كلها على بنائيَّة التشكيل البصريّ لعلامات الترقيم، لإيصال ما يريد أن يبثَّه من رؤى تعرّوية كاشفة بمدّ استطاليّ، متتابع يقصر أو يمتد، تبعاً لتموضع هذه العلامات البصريَّة في النسق الشعريّ، معبِّرة عن تموجاته الشعوريَّة، ارتفاعاً أو هبوطاً، ليرسم مساره الفني الشعوريّ، بتساوق الشكل البصري مع المدّ الشعوريّ التعرّويّ التنديدي الصريح، عبر تراكم هذه المؤشرات البنيويَّة الأيقونيَّة في البنية المقطعيَّة، كما في قوله:

"أَيَا وَطَنِي...

جَعَلُوكَ مُسَلْسَلَ رُعْبٍ...

نُتَابِعُ أَحْدَاثَهُ في المساءْ

فكيفَ نراكَ إذا قَطَعُوا الكَهْرَبَاءْ؟؟"[(1)].

قبل الدخول إلى فضاءات التحليل النصّيّ للمقطع الشعريّ السابق نؤكِّد: أنَّ توظيف القبَّاني لعلامات الترقيم، لم يَكُنْ مُمَنْهَجاً سلفاً، وإنما جاء تبعاً للمهيمنات الشعوريَّة المُكَثَّفة الضاغطة على الذات لحظة المخاض الشعريّ، فهي مُجَنَّدة

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 479.

لتجييش الدوَّالِّ اللغويَّة، لأداء مُهمَّتها في البث الإيحائيّ والتموُّج الصوتي في رسم المَنْحَى النفسي الشعوري للذات، فتتنوَّع هذه الإشارات البصريَّة، بتنوّع المسار الدلائليّ، وما تُجَسِّده من منحًى تصويريّ بصريّ، ينعكس على جماليَّة النسق، وبداعة التعبير. فالقبَّاني استَمْرَأَ هذه العلامات البصريَّة، بوصفها علامات تعكس ما في داخله من تأزمات وارتكاسات وصراعات داخليَّة عميقة، تفجِّر ما هو باطني، وتُحَفِّز ما هو لغويّ بصريّ ظاهري، بنسيج لغوي مموسق، إيقاعاً صوتيًّا، ومدًّا دلاليًّا، وشكلاً بصريًّا، وهذا التضافر الفني المموسق لا شكَّ في أنَّه يُغْوي القارئ إلى متعة الكشف، ولذة التأمل، والمكاشفة النصّيَّة.

وبدخولنا إلى متن المقطع الشعريّ نلحظ أنَّ الدور الذي لعبته علامات الترقيم لا شكَّ في أنَّه دور وظيفي علائقي بنيويّ يدخل في بنية التركيب اللغويّ ذاته، فتتابع النقط، وإفرادها بسطر شعريّ بعد أداة النداء [أيا وطني] يفتح المدّ الشعوري الارتكاسي الحنون الذي يرثي به حال الوطن الجريح، فهذا المد الاستطالي العميق بوساطة أداة النداء عبَّر عن أنين الذات بنفثة شعوريَّة مستطيلة، أو زفرة عميقة ممتدة يبثُّها في الهواء باستطالة شعوريَّة ممطوطة، تُخْرِجُ ما في باطنه من آهات وتأوّهات جريحة، نابعة من حفر شعوريّ مأزوم، إزاء ما حلَّ بهذا الوطن من ويلاتٍ وآلام، وهذا ما أكده حين أردف النسق الشعريّ بهذه العبارة المفتوحة في مدِّها التنقيطي الفراغي: [جعلوكَ مسلسلَ رعبٍ...] الذي يدلُّ على المدّ الزمني المتعاقب المفتوح لمسلسل الأحداث الإجرامية الدامي المستمر، الذي لم يُعَبِّر عنه بدوَّالّ لغويَّة صريحة بقوله: [جعلوكَ مسلسلَ رعبٍ دائم]، وإنَّما عبَّر عنه بصريًّا بالتنقيط المفتوح، دلالة على الامتداد المتواصل لمسلسل الجرائم

المتدفق، ولنهر الدماء المتدفق الذي امتدّ بصريًّا... ولم يمتدُّ لغويًّا... لأنَّ الفراغ أعمق أثراً وأشدُّ ومضاً من التصريح.. فهذا الصمت هو امتداد شعوري للتأمل الاستبطاني العميق، وصراخ احتجاجي تقريعي من باطن الصمت، ليعلن احتجاجه الصارخ بأنَّ وضع نقطة بصريَّة واحدة بعد قوله: [نتابع أحداثه في المساء]، ولم يستمر بالتنقيط، تدليلاً على رغبة الشاعر الملحة في أن يوقف مسارات الفصول الإجرامية المرعبة بسرعة، ولم يجد سبيله إلى ذلك سوى النقطة المفردة التي تعبِّر عن القطع والبتر في الحدث، رغبة في إنهاء الحدث الإجرامي بسرعة البرق، متلمساً الخلاص، ولم يأتِ الخلاص مكشوفاً، وإنما جاء مفتوحاً يقرع صداه التنديدي الأسماع، ويستثير القلوب، ويُعَرِّي المواقف كلها، وبهذا التساؤل الاحتجاجي الثائر الذي ينمّ على وخزته الحادة ومرماها الدلالي العميق يقول: [فكيفَ نراكَ إذا قَطَعُوا الكهرباء؟؟..]، وهنا، أتت هذه الإشارات الاستفهاميَّة، لتكون علامات أيقونيَّة كاشفة عن شدَّة التقريع، والاحتجاج لما وصل إليه حال الوطن من بؤسٍ، وقتل، ودمار، ارتدَّ صداه شكلاً بصريًّا ومدًّا شعوريًّا مفتوحاً عبر التنقيط المتتابع ليعلن استمراره، ووقعه الجارح إلى أمداد زمنيَّة لا تُحَدّ.

وهكذا: أَضْفَتْ علامات الترقيم على النصّ الشعريّ إشارات دلاليَّة جعلت منها – لا من الكلام – لغة مرئية، أكسبت النصّ الشعريّ قسماً مهمًّا من شعريَّته، وأضفت عليه مسحة إيقاعيَّة، لا يمكن تجاوزها"[1].

وقد تأتي علامات الترقيم، لتعزِّز شعريَّة القفلة النصيَّة، لتؤدِّي ما عجزت عنه اللغة ذاتها في الكشف، والاستبطان، وتخلق امتداداتها الشعوريَّة، بتتابع

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 208.

بصريّ تقريعي يستمر صداه إلى ما لا نهاية على ما نلحظه في القفلة النصّيَّة لمسارات القصيدة المدروسة، ليستمر وقعها التنديدي التعرّويّ مستمراً إلى المدى الزمني البعيد، كما في قوله:

"أنا بَعْدَ خمسينَ عامًا

أحاولُ تَسْجيلَ ما قَدْ رأيتْ.

رأيتُ شعوباً تَظنُّ بأنَّ رجالَ المباحثِ...

أمرٌ من اللهِ...

مثلَ الصُّدَاع... ومثلَ الزُّكَامِ.. ومثلَ الجرب..

رأيتُ العروبةَ مَعْرُوضَةً

في مزادِ الأثاثِ القديم...

ولكنني.. ما رأيتُ العَرَبْ!!.." [1].

قبل الدخول إلى الحرم النصّيّ، نؤكِّد: أنَّ القبَّاني وظَّف علامات الترقيم لبسط مدلولات شعريَّة جديدة، تفسح المجال واسعاً للارتقاء ببنية التشكيل اللغويّ إلى مستويات دلائلية عميقة أعلى من مستوى السطح اللغويّ المباشر أو المتداول، إنها علاماتٍ أيقونيَّة تستقرئ ما خلف الكلمات من إيحاءات، وإشارات، ودلالات باطنية تشفُّ عنها، فهي أشبه بالمنبهات البصريَّة، التي تعزِّز فاعليَّة الدلالة، وترسخها، وتستنطق المعاني الخفية في التشكيلات اللغويّة، وإننا بقولنا هذا نناقض ما ذهب إليه الدكتور حبيب مؤنسي في قوله: "إنَّ القصيدة لن تتحقق وجوداً إلّا من خلال الإنشاديَّة. ذلك الحامل الذي يُضفي على النصّ من كيان الشاعر

(1) قبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 480.

حركاتـه الجسـديَّة وهيئتـه المزاجيَّـة، وزِيِّـه، وتعـابير قسـماته. إنَّهـا أشـبه بالحركـات التمثيليَّـة، التـي تضـيف للـنصّ بعـداً عينيًّـا مشـاهداً، يحـقُّ للقـراءة أن تدمجـه فـي عمليات استنطاق المعاني"[1].

إنَّ ما أدلى به المؤنسي: يلغي الجانب الوظيفي للشكل البصريّ الذي ينتجه النصّ، ويُرَكِّز على الجانب الإنشادي، وهذا ما نأتْ عنه بنية القصيدة المعاصرة التـي اعتمـدت الشـكل البصـريّ إيقاعـاً مكثفـاً للدلالـة، شـأنه فـي ذلـك شـأن الشـكل اللغويّ للنصّ في بنيته الخطيَّة، ولهذا فإنَّ الشكل اللغويّ (المعماري) للنصّ "رُبَّما يكون خطوة أولى يتم فيها التحول بالأحاسيس الداخليَّة من وضعيتها الأولى، أي من حالـة الفوضـى والتجريد والتشتت إلـى وضـع مغاير، تتخذ فيه شكلاً، وترتدي هيئـة لفظيَّـة، أو كيانـاً تعبيريًّـا ملموسـاً، يمكـن تحسسـه أو فـرزه، والتحـدث عنـه موضوعيًّا، غير أنَّ البناء يقع فيما وراء ذلك كله، إنَّه السيطرة على عناصر الشكل فـي القصـيدة، وترتيبهـا فـي شبكة فاعلـة مترابطـة... وإذا كـان الشـكل يُمَثِّل خطـوة أولـى فـي الجهـد الشـعريّ غالبـاً فإنَّـه جزئـيّ فـي معظـم الأحيـان، فهـو قـد يظـلُّ تجسيدات مبعثرة أو متجاورة، وكيانات لفظيَّة تتكئُ على بعضها البعض، لكنها لا ترقـى إلـى شـموليَّة البنـاء، لأنَّ البنـاء نشـاط تنظيمـي شـامل يضـع وحـدات الشـكل وعناصره في سياق الحركة المترابطـة، أي أنَّه ينتقل بكل عنصر منها من العزلة إلى العلاقة، ومن التجاور إلى الاندغام"[2].

ومـا يُحَفِّز الشـكل الشـعريّ – مـن منظورنـا – بينـة التشـكيل البصـريّ، ومـا

(1) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعريّ، ص 159.
(2) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة، فأين الأشجار؟؟!، ص 73.

تتخذه من ركائز بصريَّة تحيط بالنصّ من فراغات، وإشارات، وعلامات، ورموز، وما تتخيله من أيقونات بصريَّة تتمثل في علامات الترقيم، والشكل الهندسي الفراغي للنصّ، لتصل إلى أقصى درجة ممكنة من التأثير والعمق والشفافيَّة والارتقاء ببنية النص من جهة، والشكل البصريّ الذي تخطُّه من جهة ثانية، كما لو أنَّ النصّ مهندس شكلاً بصريًّا ومساراً لغويًّا إيقاعيًّا مموسقاً في شبكة نصيَّة ترقى إلى أعلى مستويات التحفيز والإثارة الشعريَّة.

وبدخولنا – إلى فضاء المقبوس الشعريّ السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد التنقيط الفراغي شكلاً بصريًّا أدَّى وظيفتين مهمتين، أولاهما – إبراز العبارات في شكلها اللغويّ المُجَسَّد، لترتسم في بصيرة المتلقي، ليتملاَّها بعمق، وتأمُّل استبطاني دقيق، لتركيز مدلولها التقريعي التعرّوي الفاضح، وترك ارتداداتها الدلاليَّة مفتوحة على أمداء زمنية بعيدة، وثانيهما – هندسة القصيدة هندسة تشكيليَّة محكمة، تنمّ على التوازي والانسجام في بنية العبارات الشعريَّة، لدرجة تشي بمدلولاتها الواعية التي تصيب مغزاها بعمق وشفافيَّة، وسعة ارتداديَّة تكشف عن شروعها في التعميق، والإفصاح، والتأثير، لتأتي الفراغات التي تستتبعها علامات الترقيم أيقونات بصريَّة تحفيزيَّة تستبطن المعاني، وتبثها بكل مخزونها الدلاليّ ومداها التأمليّ الاحتجاجي الصارخ، وهذا ما أظهرته الفراغات المنظمة بين الجمل، لتنظيم نسقها اللغويّ، وفتح أواصرها الدلاليَّة على أشدَّها، خاصَّة في الجملة الأيقونيَّة الأخيرة التي شكلت ركيزة القصيدة التعبيريَّة: [ولكنني... ما رأيتُ العرب!!...] لتخلق في مداها البصريّ، وارتدادها الشعوريّ، موجة تقريعيَّة تنديديَّة راسخة لا ينتهي أثرها أو يزول. وهذا يدلنا على "أنَّ علامات الترقيم بأشكالها

المتنوعة وسيلة بلاغية تجذب انتباه القارئ الذي يصادف بصريًّا علامات تمسك بيده ليستقبل النصّ الشعريّ، استقبالاً خاصًّا، فيمارس فاعليته في استكناه جماليَّة توظيف علامات الترقيم، في تحقيق شاعريَّة النصّ من خلال المقدرة على تلقّيه تلقيًّا صحيحاً يمكنه أن يفكّ رموز الإيقاع الخفي الذي يستأثر بأرواحنا"[1].

وأخيراً، لابُدَّ أن نؤكِّد:

أنَّ القصيدة القبَّانيَّة حقلٌ خصبٌ لكلِّ المناهج البحثية، نظراً إلى ما تنطوي عليه قصائده من خصوصيَّة في التعبير في شكلها اللغويّ، ومدِّها البصريّ، لتؤكِّد خصوصيتها الإبداعيَّة، فهي لا تتوغَّل حيِّز الرؤية حدّ التعقيد، وإنَّما تنفتح بانفتاح الحياة وتدفقها، لتجري سلسلة متدفقة، برشاقة لغويَّة، تشكل لحناً رقراقاً عذباً، ينساب من عصارة أرواحنا، ليستضيء فيها جانبها المعتم.

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 214.

الفصل الثالث
(علم الجمال النصّيّ - الأسلوبي)

* رؤى تنظيريّة في طرائق الكشف الأسلوبي.
* التحليل النصّيّ الأسلوبيّ الجماليّ:

1– العنوان مُحَفِّزاً أسلوبيّاً.

2– براعة الاستهلال مُؤَشِّراً إبداعيّاً.

3– المونتاج الشعريّ.

4– أسلوبيّة التشكيل الومضي.

5– التداعي اللغويّ، بوصفه خاصيّة أسلوبيّة.

6– التراكم والتكثيف الدلاليّ منظماً أسلوبيّاً.

7– الروابط اللُّغويّة بوصفها فواعل أسلوبيّة.

نتيجة أخيرة.

الفصل الثالث

(علم الجمال النصّيّ – الأسلوبي)

رؤى تنظيريَّة في الكشف الأسلوبي:

الأسلوب هو الشكل البنائيّ الذي تتمظهر فيه الكلمات، لتتخذ مساراً معيَّناً، واتجاهاً خاصًّا، ولا تظهر جماليَّة الأسلوب إلّا من خلال جماليَّة البناء الكلّيّ للنصّ، "فالجمال يكمن في روح البناء الكليَّة، أي الاتحاد بين الجزئيات، بحيث تصبح وحدة متكاملة فيشعر الناظر إلى المصنوع بالصلة بين جزئياته، وعلى ذلك، فإنَّ الروح الكليَّة هي التي تعطي هذه الجزئيات جمالها، ونحنُ لا نستطيع أن نبصرَ الروحَ إلّا إذا تجاوزنا الجزئيات إلى الكليات،.... والحقُّ إنَّ لكلٍّ من الصوت، والكلمة، والتركيب، والصورة، والوزن، دوره في العمل الفنيّ، وهي –جميعاً – تعمل في نسق واحد، بهدف التعبير عن انفعالات الشاعر، ومن ثمَّ إيصال تلك التعابير إلى المتلقّي، والإيقاع هو الذي يحقق التأثير في نفس المتلقي"[1].

وتكمن جماليَّة الأسلوب في ثورته اللغويَّة، من خلال جماليَّات التراكيب، والتشكُّلات اللغويَّة المنزاحة شكلاً أسلوبيًّا، وطريقة تعبير، وهذا ما أشار إليه أدونيس بقوله: "الثورة اللغويَّة تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث. هكذا، تصبح الكلمة فعلاً "لا ماضي" له، تصبح كتلة تشعُّ بعلاقات غير مألوفة... الثورة التي نتطلَّع إليها في اللغة العربية، ليست، إذاً، شكليَّة أو جماليَّة، تقصر همها على حروفيَّة الألفاظ، على جرسها الخارجيّ، على

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 35 - 36.

تآلفات النغم واللفظ، وإنما هي تفجير للّغة من الداخل، إنَّ ثورة اللغة حين تقتصر على الشكل، على الجرس، وإيقاعاته النغميَّة، تتحوّل إلى ترجيع مصطنع"[1].

وهذا دليلٌ على أنَّ الأسلوب لا يستمدُّ طاقته الإبداعيَّة إلّا من خصائصه البنيويَّة الفاعلة لا من شكله اللغوي فحسب، على الرغم من أنَّ الشكل هو أول ما نتلمسُّه في النصّ الشعريّ، وهذا ما أشار إلى بعضٍ منه الناقد علي جعفر العلاَّق بقوله: "إنَّ النصّ الشعريّ شكلٌ قبل أيِّ شيءٍ آخر، ونحنُ، حين نستقبل النصّ، فإننا لا نؤخذ في المرحلة الأولى للتلقّي، إلّا بشكله أولاً، أي أنَّ الخضَّة الأولى التي تعترينا لا تنبعثُ، في الغالب، إلّا من شكل النصّ، أو عناصره الشكليَّة، أمَّا بناء النصّ فإنَّ اكتشافه مهمة يصعب على التلقي الأول إنجازها دائماً، لذلك، فإنَّ كل قراءة لاحقة تظلُّ اقتراباً من رؤية النصّ، واختراقاً لظلمته البهيجة... إنَّ ما تبعثه القصيدة فينا من نشوة، أو قوة، وأسًى لا يترشَّح إلّا عن مستواها الشكليّ، أولاً، ومن خلال هذا الشكل بتفاصيله ومكوّناته، تنجح القصيدة في إشعاعه مناخها الجماليّ والفكريّ في كيان المتلقّي، وتستدرجه بعد ذلك، إلى فضائها الداخلي وشباكها الخادعة. أي إلى أبهةِ البناء الشعريّ وبهائه الساطع"[2].

وإنَّ للشكل أهميته في مختلف الفنون، لأنَّه يمثِّل الإطار الفني الذي تتشكَّل وفقه الفنون جميعها في صيرورتها الإبداعيَّة: "وتتجلَّى هذه الأهمية أكثر في الآداب، وفي الشعر منها، بشكل خاص، ذلك أنَّ الأدب يُشكِّل أرقى الفعاليات الذهنية، وأقرب الفنون إلى الإنسان كون عدته اللغويَّة هي أقوى تواصلاً معه منذ

---

(1) أدونيس، 2005 - زمن الشعر، ص 239 - 240.
(2) العلاَّق، علي جعفر، 2007 - ها هي الغابة فأين الأشجار، ص 74.

ولادته حتى النهاية، ولذلك، فالشكل الفني على علاقة بذات الأديب، والأمة معاً رؤيةً، ومزاجاً، وحداثةً، ومشاعر، وطرائق تفكير، وبما أنَّ المبدع نتاج ما حوله من حركة مجتمعيَّة، وثقافية، ومعرفيَّة، فهو وهذه الحركة يظلاّنِ في حالة تطور مستمر. ذلك أنَّ الإبداع الحقّ لا يبقى على حال واحدة، لأنَّه محكوم بحيويَّة التطور الذي يكتنف الحياة من حوله"(1).

والشكل يمثِّل للفنون جسدها المادي الذي به تحقق ملمسها الخارجيّ، ويمكن تعريفه وفق ما يلي: "إنَّ الشكل هو صورة الشيء الخارجيَّة، في مقابل المادَّة التي يتركَّب منها، وهو منطقيًّا العلاقة بين أقسام القياس في مقابل ما تعنيه هذه الأقسام من مضمون، ويُعَرِّفونه في الفنون المحسوسة على أنَّه الإبانة الحجميَّة أو الخطيَّة عن أحد الموضوعات من حيث إبرازه في الأبعاد المحدَّدة له، وتعبيره عن العاطفة التي يدمجها الفنان فيه.... فهو في الفن الشعريِّ طريقة تُشكِّل النصّ الشعريّ، لغة، وكيفيَّات احتوائه لتجربة المبدع، والتعبير عن تلك التجربة بالطرائق التي تشير في أصولها إلى جوهر رؤى الفنَّان الذي أبدع القصيدة، وتوجهاته الفكريَّة، والوظيفيَّة معاً، لما بين الشكل والوظيفة من روابط حميمة تجعل تطورهما أمراً مفروغاً منه، فتطور الشكل هو ناتج زخم شعوري ملحٍّ يُحرِّكه من الداخل، أي داخل الفن والفنان نفسه، ومن الخارج، أي من انعطافات حياتيَّة، وثقافيَّة، ومجتمعيَّة، تدفعه إلى التجاوز، ومع مغادرة الفنّ شكله القديم تغادر مضامينه، ووظائفه، مواقعها السابقة مؤازرة في تقدمها الشكل الجديد في تطوره، ليكونا منسجمين في الإبداع الجديد، فليس في الشعر الحقيقي تجديد شكلي بحت، لأنَّه لا

---

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن، ص 21.

انفصال بين شكل التعبير، والرؤيا التي يحملها ذلك الشكل، فليس المضمون شيئاً جاهزاً يتناوله الشاعر ليضعه في شعره، لأنَّ القصيدة مركب بنائيّ ينصهر فيه الشكل والمضمون في دفقة الإبداع"[1].

إنَّ الاشتغال النقديّ على الشكل يعني الاشتغال على الأسلوب، وطريقة التعبير، وهذا الاشتغال يتطلب مهارة فائقة في إدراك محفِّزات الشكل الفني الإبداعيَّة، من تكرار، وتوازٍ، وتفاعل، وتضاد، وصورة، وأسطرة، وما إلى ذلك من قضايا أسلوبيَّة، إذْ "إنَّ النصّ الأدبيّ هو نتاج الاشتغال على الشكل بالنظر إلى ارتباط معناه بشكله، فالأديب يعمل على نسف الدلالات اللغويَّة المألوفة، مبتعداً في ذلك عن اللغة التقريريَّة المباشرة، ويستعيض عن ذلك بلغة تتميَّز بالتصدُّع والتوتر والخوف، وتكتنفها بياضات، وفراغات في ظلِّ الصورة المبتكرة، مما يُحْسَبُ لها حِسَابه أثناء قراءة النصّ وتحليله، فهذه الاستعارات المستحدثة، والتعابير غير المألوفة في التراكيب اللغويَّة التراثية، مثل الجمع بين الألفاظ المتباعدة الدلالة، والإعراض عن الدلالة اللغويَّة للألفاظ، كل ذلك وغيره أضحى من الشروط الواجب وضعها في الحسبان في أي قراءة لأيّ نص.. ولعلَّ النصّ الأدبيّ يتسم – في جلِّه – بتعدد المعنى، وذلك باختلافه عن النصوص الأخرى، وفي ظلِّ التعدّد فإنَّه قابل لأكثر من تأويل، بسبب أشكال الخرق التي يعرفها، وهو بذلك يفرض الاختزال أو التقوقع ضمن معنى واحد، إذْ إنَّ كل قارئ يفكِّك تركيبته السيميولوجيَّة، وفق وجهة نظر مختلفة عمَّا توصل إليه قارئ آخر، وبذلك فهو مفتوح على أكثر من

---

(1) المرجع نفسه، ص 32 - 24.

معنى"[1].

وهذا يعني أنَّ النصّ وثيقة لغويَّة تنطوي على دلالات متعددة، وتنفتح على تأويلات مختلفة، تبعاً لمنظورات المتلقّي، وحساسيته الشعريَّة، وقدرته على استنطاق النصّ، وترجمة مخزونه الانفعالي، لأنَّ النصّ كتلة متفاعلة، وكلما ازدادت حدّة التفاعل والتنامي بين الوحدات النصّيَّة، ازدادت حركة النصّ إثارة واستقطاباً فنيًّا، وهذا دليلٌ على: "أنَّ لغة النصّ لغة متفاعلة، ليست خامدة، ولا تكفُّ عن الحركة: لا تكفُّ عن استيعاب دلالات، ومضامين جديدة، وإفراز أبنية غير محدودة، تتطلب وصفاً ديناميكيًّا يواكب تلك القدرة ولا يجدها. ومن ثمَّ، تحتاج إلى قارئ ذي كفاءة معيَّنة قادر على القيام بعمليَّة، لا تقلُّ قيمة عن عمليَّة إنتاج نصوصها من خلال عمليات الوصف، والتحليل، والتفسير، قادر على إبراز إمكانات النصوص وطاقاتها غير المحدودة"[2].

وإنَّ من أبرز مفرزات جماليَّة الأسلوب جماليَّة اللغة التي تُشكِّل الركن الرئيس في فاعليَّة النصّ الشعريّ، وهذا دليلٌ على "أنَّ التجربة الشعريَّة قبل أن تكون تجربة جماليَّة، هي تجربة لغة، فيها تتحدَّد ملامح مواقف الشاعر من لغته... وفلسفته الجمالية، لذا كانت اللغة هي المستوى الواسع لتمثلات التحديث"[3].

وهذا يعني أنَّ: "النصّ الأدبيّ هو ذلك "النصّ القديم – الحديث"، الذي ارتبط بجنس أدبي ما، كأنْ يكون نصًّا شعريًّا، نصًّا قصصيًّا، نصًّا مسرحيًّا...

---

(1) بوبعيو، بوجمعة، 2009 - آليات التأويل وتعدديَّة القراءة (مقاربة نظريَّة نقديَّة)، ص 66.
(2) بحيري، سعيد حسن، 1997 - علم لغة النصّ المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصريَّة العالية للنشر، لونجمان، ط 1، ص 164.
(3) أدونيس، 2008 - شعر أدونيس (البنية والدلالة)، ص 18.

إلخ. فبعد أن ينتج هذا النصّ، ويخرج إلى العالم يصبح وثيقة ذات وجود شرعي، ومن حقّ القرَّاء أنْ يتناولوه، بالدراسة والنقد والتحليل"[1].

ولعلَّ أبرز ما يكشف النصّ ويُبَيِّن وظيفته الشعريَّة، اللغة المنبثقة من رحم المعاناة، والتحفيز الجماليّ، إذْ "إنَّ اللغة الشعريَّة تُحَدَّد على أساس وظيفتها، أي الأثر الجماليّ، وهذا الأثر ينتج عن التركيز على الرمز (Sign) اللغويّ نفسه، وليس كما في اللغة العاديَّة، حيث يكون التركيز على نتيجة الالتصاق. إنَّ مثل هذا التركيز على الرمز في التخاطب اليوميّ يعرقل الاتصال الفعَّال، لذا، فإنَّ التخاطب اليوميّ تلقائيّ جداً، وأيّ أثر جماليّ قد يظهر يكون أقل أهميَّة من سريان الأفكار... فاللغة الشعريَّة تأخذ من المخزون الذي توفِّره المستويات الأخرى للغة، خاصَّة الأنواع الأدبيَّة في اللغة المعياريَّة والتي تُمَثِّل الخلفيَّة المتنوِّعة التي تدرك من خلالها الجوانب اللغويَّة في العمل الأدبي. وأية خروج من اللغة المعياريَّة (في شكلها الأولي) يُقَيّم في الشعر كأدوات فنيَّة"[2].

ومما لا شكَّ فيه أنَّ النصّ الشعريّ هو كيان لغويّ، تزداد قيمته الجماليَّة الأسلوبيَّة، بمقدار امتلاكه لحيويَّة نسقيَّة متفاعلة تشي بنبضه، وفاعليته الشعوريَّة، وقدرته على الإمتاع والتأثير، وهذا دليلٌ على أنَّ "النصّ يُولَدُ في عماء مطلق، بل هو نشاط بشريّ، تاريخيّ، نسبيّ، يتمُّ تحققه في نقطة تماس فريدة من نوعها **بين** الذات المبدعة، وبين شروطها الموضوعيَّة، بين الداخل والخارج في ارتطامهما المدوِّي، وأخيراً بين المبدع، باعتباره كينونة شديدة الخصوصيَّة، والكون في

---

(1) بوبعيو، بوجمعة، 2009 - آليات التأويل وتعدديَّة القراءة، ص 63.

(2) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعريّ (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، الإسكندريَّة، ص 63.

عموميته وشموله الكبيرين.. وهذا النصّ نسيج لا نهاية له من تقاطعات القوى الفاعلة، داخلية كانت أم خارجيَّة: إنَّه الأهواء، التأمُّل، قوة الروح، الأسى وهو حركة الحياة، الموت، تفجّر المكان، وقوة التاريخ، البشر واكتظاظ دواخلهم لدفء، أو الضغينة، باليأس، والتهور. وهو أيضاً، جَيَشان اللغة، وازدهارها النامي، ومراوغة طاقاتها المحدودة بمكيدة الانحراف، وتأجُّج المخيلة"[1].

ولذلك، فالنصّ الشعريّ هو كتلة لغويَّة مؤلفة من سلسلة من الطبقات اللغويَّة، والإيحاءات والعناصر المتشابكة، التي تتفاعل فيما بينها في تحقيق كينونة النصّ: "ولمَّا كان الشعري يتأسَّس باللغة وفي اللغة، بما هو ثورة على اللغة باللغة، تصير اللغة الشعريَّة طاقة خلاَّقة في يد الشاعر، لتشييد هذه اليوتوبيا"[2].

لذلك كلِّه "فإنَّ النصّ ليس أحادي التكوين، بل هو محصلة لقوى عديدة، وتفاعلات جمَّة، وهو ملتقى لعدد من المكوِّنات، والعناصر المتشابكة، حاضرة وغائبة، ملموسة، ومجرَّدة، إنَّه كيانٌ لغويٌّ فريد، لكنه – في الوقت نفسه – كيان منقوع بدماء البشر، ومشدود إلى أحلامهم المكدرة أو مباهجهم المنقوصة... وإذا كانَ النصّ يتمتع بهذه الطبيعة الصاعدة من الداخل المتجهة إليه، المنفتحة بسحرها على الخارج والمنغلقة دون برودتِه فإنَّ على النقد [النقد الأسلوبيّ تحديداً] أن يخصّ بعنايته الكبرى ما يشتمل عليه النصّ من لطف باهر، أو تعقيد حيّ، من تصدعات الذات، أو حماقاتها لا أنْ يكتفي بالنظر إلى ذلك النصّ، باعتباره ملفوظاً لسانيًّا فقط، بنيات وصيغ وتراكيب، فالنظر إليه على أنَّه مهارة شكليَّة

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 26 - 27.
(2) كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر سعيد حميد) ص 14.

محضة، أو استغراق باللعب في حدّ ذاته، يقطعه عن روافده الذاتية والموضوعيَّة، عن كهوف الذات وعن الأفق العام، ويجعل منه لعباً بخيوط اللغة، وهذا كله ينزل بالنصّ الشعريّ إلى مستوى الصنعة المحكمة المنغلقة على نفسها، والمقطوعة عن صخب الينابيع. إنَّ وسائل الشعر واجتهاداته الأدائيَّة ينبغي أن لا تظلّ في معزلٍ عن تجربة الشاعر، وتشظّيات ذاته، أيّ أنَّ تجربته الفنيَّة وتجربته الذاتيَّة تظلاّن في اشتباك وتلاحم حميمين"(1).

وإنَّ من أبرز مفرزات جماليَّة الأسلوب جماليَّة اللغة، التي تشكِّل الركن الرئيس في فاعليَّة النصّ الشعريّ، وهذا دليلٌ على: "أنَّ الجمال قرين النظام، لأنَّه نقيض الفوضى ووجها الآخر، فهو القيمة الأولى التي يسعى إليها "التشكيل" ويهتدي بها، في سعيه إلى تأكيد قيمتي الحق والخير بواسطة قيمة الجمال، وهي القيمة التي يحقِّقها الشعر حين يبحث عن روح الحقيقة في العالم، ويسعى إلى تغييره، فيجدها في الوحدة التي تنطوي على معنى الوجود، والصورة التي تقوم على التشكيل، والتوازن الذي يقوم على التناغم بين العناصر، والبناء الذي يدور حول مركزه دوران الكونِ حول غايته"(2).

وإنَّ الدراسات النقديَّة المعاصرة من [أسلوبيَّة، وبنيويَّة، ولغويَّة، وسيميائيَّة] قد حوَّلت القراءة النقديَّة من قراءة مرجعيَّة تراثيَّة، إلى قراءة حداثيَّة تمثل بُنى النصّ بعمق، إذْ "عكفت الشعريَّة العربيَّة الحداثيّة على فحص التجارب الشعريَّة، وكشف قوانينها متجاوزة في ذلك المواقف النقديَّة الكلاسيكيَّة، ومؤسّسة في الوقت ذاته

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 27 - 28.
(2) عصفور، جابر، 2008 - رؤى العالم (عن تأسيس الحداثة العربيَّة في الشعر)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، ص 152.

رؤاها الحداثيَّة التي قاربت النصوص الشعريَّة من منطلقات جديدة، وبأدوات إجرائيَّة غنيَّة من حيث المعرفة المنهجيَّة، والثقافة العالمية.. غيرت الحداثة الشعريَّة العربيَّة النصّ، لأنَّها غيَّرت الشاعر من الداخل، وحَطَّمت كل ما كان يحمل من دلالات الثبات والمطلق، لديه، فيما يخصّ الكتابة واللغة ومفهوم الشعر، وأيضاً أنتجت شعريَّة تعدَّدت مجالات اشتغالها، إذ لم تبقَ منهمكة في تحليل النصّ الشعريّ، ومقاربته، لأنَّه أصبح يمثِّل في هذا المرحلة الوجه البارز في الحداثة نفسها، والتجسيد الفنيّ في ثقافتنا العربيَّة، والتفت إلى عناصر أخرى مرتبطة بالنصّ وعلى رأسها القراءة... إذْ تكشف القراءات النقديَّة الجديدة هذا التحول العميق الذي مسَّ النصّ الشعريّ المعاصر الذي لم يَعُدْ معنًى جاهزاً وكاملاً أو خطاباً منطقيًّا، بل أصبح يمثِّل بنية حداثيَّة بما هي بنية متعدِّدة العلاقات المتواصلة باطنيًّا في مناخ إيقاعيّ معقد، وأصبح نصًّا باحثاً عن إيقاع اللغة بنواميس خاصّة، وتمتزج في إيقاعات الذات، بإيقاعات واقع متحرِّك، ومتغيِّر، وأيضاً، أصبحت الدلالة احتمالاتٍ وأبعاداً، وللرمز فيه حضور يستجلي غياباً، ممَّا جعل النصّ في ذاته يمثِّل بنية رمزيَّة، لا تفصح ولا تخبر عن باطنها بسهولة ويسر إلّا بمراودة، ودخول عالم التجربة الشعريَّة، وإزاحة طبقاته المتداخلة"[1].

وقبل أن نخوض غمار التحليل النصّيّ – الأسلوبيّ الجماليّ نشير إلى أنَّ القبَّاني يملك حساسيته الشعريَّة المتسائلة، القلقة التي تسأل، وتترك السؤال مفتوحاً، فالسؤال – لديه – أشبه ما يكون بالانبعاث الشعوريّ، ليُشَكِّل قيمة أسلوبيَّة داخلة في تحفيز الشكل اللغويّ. وقد انتبه إلى هذه الخصيصة الأسلوبيَّة الكثير من

(1) عبو، عبد القادر، 2007 - فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 25 - 26.

النقَّاد، ومن ضمنهم الدكتور علي حداد الذي يقول: "لقد مثَّل السؤال في الشعر لحظة قدريَّة عاليَّة الكشف، ارتقى إليها الإنسان في مسيرة تعبيره عمَّا يعتمل في دواخله، ويشغل حواسه، ليتناثر مقولات مثيرة على تفوهات صوته، وحركة جسده المُنْفَعِلة"[1].

فالتساؤل يفتح باب الانجذاب الشعوريّ صوب الرؤية، ويترك الحيِّز الدلاليّ متوزِّعاً بين الأنساق والرؤى المفتوحة، التي تحقق تواصلها الفنيّ ولعبتها الدلاليَّة، عبر ثراء المرجعيَّة الدلاليَّة، ليترك حواس المتلقّي مشدوهة – دوماً – إلى مثل هذه المحفِّزات التساؤليَّة المليئة، بكشوفاتها، ومكابداتها، واستغراقاتها الشعوريَّة، التي تشد القارئ إلى صيرورة النسق الشعريّ، ومغزاه التأملي الوجودي، وهذا ما نلحظه لاحقاً في التحليل النصّي الأسلوبيّ.

ولابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ سبب اختيارنا لقصيدة (المهرولون) يعود إلى فاعليتها اللغويَّة، وقدرتها على الكشف عن مستوى الثراء المعجمي – لدى القبَّاني – بمدوّناته اللغويَّة التي تجمع بين [التراث/ والمعاصرة] ناهيك، عن الكثير من التقنيات الأسلوبيَّة التي تُفَجِّرها في بنيتها النصّيَّة، سنتعرف عليها تباعاً في أثناء تحليلنا لهذه القصيدة من منظور نقديّ أسلوبيّ محض.

(1) حدَّاد، علي، 2008 - منطق النخل (استدعاءات قرائية في الشطر العراقي الحديث)، اتحاد الكتَّاب العرب، ص 183.

التحليل النصّيّ الأسلوبيّ الجمالي:

بدايـة، نقـول: إنَّ التحليـل الأسـلوبيّ هـو تحليـل فـي عمـق اللغـة، وإنْ بـدا للمتلقّي أنَّه يتمظهر في الشكل اللغويّ النصّيّ، والشاعر المقتدر هو الذي يوظِّف اللغة، بأنساقها ومماثلاتها النصّيَّة، وتوزيعها، لخلق درجة من التكثيف الإيحائي، وهذا يدلنا علـى: "أنَّ اللغـة ليست عصيَّة لدى الشاعر المقتدر، كما أنَّها ليست إلهامـاً يَتَنَـزَّلُ عليـه فجـأة، بـل إنَّ الشـاعر بذكائـه وفطنتـه هـو الـذي يُمْلـي عليهـا شروطه في الاختيار، ويأخذ ما يناسب القصد..... والقدرة على التعبير هي كذلك جوهر الأسلوب، ولذلك كانت مشروعيَّة الربط بين تفكير الشاعر، ووضوح أسلوبه، وقوَّتـه، ولاسيَّما وأنَّ الأسلوب وثيق الصلة بثقافة المبدع، ومزاجه، ونمط تفكيره، ويعكس شخصيته قدرة أو اتباعاً، وهكذا، فالأسلوب هو نتاج تداخل الشاعر باللغة، وهو تداخل ليس عشوائيًّا، مادامَ يُشَكِّل وجوده من صنعة الاختيار، التي لا دلالة لها بمعزلٍ عن الممارسة، والتي بها تثري طريقة الإدراك، وتتنوَّع، ليصبح أكثر إثارة"[1].

وهذا دليلٌ كذلك أنَّ: "الأسلوب طريقة مخصوصة في الأداء التعبيريّ، يمتزج فيه البلاغ بالإبلاغ، فماهيته تستوجب التأثير في المتلقّي. ولا يكون ذلك حاصلاً إلّا إذا قدَّم الأسلوب خلقاً جديداً لمحتوى ما، كما أنَّ الأسلوبيَّة هي علم دراسة الأسلوب (الوصف) بمحاولة وضع قواعد، وتحقيق الأثر الجماليّ في متلقّي الخطاب الشعريّ، ودفعه إلى كشف سمات الأسلوب، وطاقاته الإيحائيَّة، بإزاحة الستار عن علل انتظامه، وبذلك، ينزاح عن الخطاب اليوميّ طبيعيًّا بأداء الوظيفة

(1) درواش، مصطفى، 2005 - خطاب الطبع والصنعة، اتحاد الكتَّاب العرب، ص 268.

الإيصاليَّة الإفهاميَّة"[1].

وبدايةً، نتساءل:

ما هي أهم متضمنات قصائد القبَّاني على المستوى الأسلوبي عامَّةً، وقصيدة "المهرولون" خاصَّةً، هل حققت قصائد القبَّاني – بشكلها اللغويّ – هذا الانزياح الأسلوبيّ المبتكر على صعيد التشكيل والتكثيف الإيحائي، والخرق التشكيلي العميق؟!. وهل استطاعت قصائد القبَّاني أن توجِّه مقروئيَّة القارئ، بأسلوبها التشكيلي المبتكر؟! أم أنها ظلت ترتكز على بؤرة الرشاقة، والسلاسة اللغويَّة، وسهولة التلقّي المباشر لدى القارئ، لتحقيق استجابتها القصوى في التلقّي؟!

لا شكَّ في أنَّ دراسة أيَّة قصيدة أسلوبيًّا يعني دراسة نسيجها اللغويّ، وهذا النسيج يبدأ من العتبة العنوانيَّة، وصولاً إلى آخر كلمة في القصيدة، والقبَّاني – في هذه القصيدة – يعتمد الأسلوب التعرّوي ذاته في الكشف الصريح عن مرتكسات الواقع، بمنطوق خطابي إيحائي مباشر، يحاول أنْ يستخلص ما هو جماليّ من حيث المنطوق الرشيق، والجملة الموَقَّعة دلاليًّا – وصوتيًّا، لتؤدي مدلولها بإقناع، وتأثير عميق في المتلقّي، ليستجلي معالم رؤيته، باستفزاز شعوريّ، وحركة صوتيّة مُنْفَعِلة، وكأنَّها تخرج من منطوقه هو، لا منطوق الشاعر.

وإنَّ القبَّاني – في هذه القصيدة – يُعَرِّي الحقائق، بقدرة عالية على المراوغة، والمخاتلة، والكشف، فهو يعتمد الجملة المُرَكَّزة (الموقَّعة) التي تصدح بمكنونها الداخلي، لتؤكِّد وقعها وطاقتها الشعوريَّة وكثافتها الانفعاليَّة، بما تصطحبه

---

(1) الموسى، خليل، 2000 - قراءات في الشعر العربيّ الحديث والمعاصر، ص 73.

معها من محفزات عاطفيَّة تزيد وقعها الدلاليّ ومكنونها النفسيّ، لخلق استجابات إحساسيَّة عميقة، تستبطن رؤى المتلقي وتوقعاته، لتكون وثيقة مداولة تأثيريَّة بين الشاعر والقارئ.

وإننا لدراسة هذه القصيدة أسلوبيًّا سَنُركِّز على أهم المحفِّزات الأسلوبيَّة التي أثارتها، لتكون هذه القصيدة مرتكزاً علائقيًّا مهماً في تجربة القبَّاني، على المستوى الجمالي – الأسلوبيّ، وفق المنطلقات الأسلوبيَّة التالية:

1 - العنوان مُحَفِّزاً أسلوبيًّا:

بدايةً، نتساءل: متى يكون العنوان محفِّزاً أسلوبيًّا جذَّاباً لمضمون المتن؟! ومتى لا يكون؟! متى يُحقِّق العنوان مقصوده الدلائليّ الفاعل، ويكون علامة أيقونيَّة كاشفة عن مقصود النصّ، ومحور ارتكازه؟! ومتى يكون قاصراً عن إيصال مقصوده، ويغدو مُجَّرد إشارة لغويَّة دلائليَّة لا قيمة لها على صعيد المضمون؟؟!.

نقول: يكون العنوان مُحَفِّزاً أسلوبيًّا عندما يُحقِّق تفاعله مع المتن، ويُشكِّل معه تواصلاً ائتلافيًّا متواشجاً مع مقصديَّته ومضمونه، وتوهجه الشعوريّ، ومدلولاته المستبطنة في طياته الداخليَّة على مستوى بؤره الدلاليَّة، ومكوّناته المعجميَّة، ليُشَكِّل فضاءً نصيًّا متلاحماً أو دارة لغويَّة شعريَّة متكاملة لا ينفصل فيها جزء عن الآخر، في صيرورة ائتلافيَّة منظمة، ترقى أعلى المستويات من الإثارة، والتحفيز الجماليّ، والتشكيل البصريّ الائتلافي المنظم، وبالمقابل يكون العنوان قاصراً عن تحقيق غايته الفنيَّة عندما يكون منفصلاً عن مدلول المتن، أو بعيداً عن تعالقاته الشعوريَّة المنبثة في صميم المتن، لدرجة أنَّ العنوان، لا يُشَكِّل سوى شذرة لغويَّة، أو إشاريَّة لغويَّة لا تحقق مماحكتها الذهنيَّة، أو الفنيَّة التي تحفِّز مدلول المتن،

وتبعث فيه موثوقيته الدلاليَّة، أو مرجعيته الفنيَّة، إذْ إنَّ العنوان غالباً ما يحاور المتن، مفضياً إليه بالإشارة الدلائليَّة الأولى التي تستنطق النصّ من الداخل، وتبعاً لذلك "فالعنوان عتبة من عتبات النصّ، أو مفتاح من مفاتيحه، أو باب نلج منه إلى العالم النصّي، وقد يكون للعنوان غير عتبة، وغير مفتاح، وغير باب، وهذا ما يقدِّمه كل نصّ على حدة، وبخاصَّة في النصّ الثريّ بدلالاته، وأبعاده، ومستوياته، قصيراً كان أم طويلاً، قديماً أم معاصراً، فحياة النصّ في ثرائه وغناه الفني، وليس في اعتبارات أخرى، وحياة النصّ في بنيته الداخليَّة، وفي علاقاته، ولا يستمدُّ النصّ حياته من حياة صاحبه أو الظروف التي قيل بها، أو أي شيء آخر خارج النصّ، العنوان إذن الرسالة الأولى أو العلامة الأولى التي تصلنا ونتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النصّ الشعريّ، وباعتبار النصّ آلة لقراءة العنوان، فبين العنوان والنصّ علاقة تكامليَّة، ويتكون النصّ الشعريّ من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءاتها، هما النصّ وعنوانه، وأحدهما مقيد موجز مكثف، والآخر طويل، فنصّ العنوان مكثف مخبوء في دلالاته، بما يحمله النصّ المطوَّل بشكل موجٍ إشاريّ مكثف"[1].

وما نريد الإشارة إليه: أنَّ العناوين البرقيَّة الموجزة التي تتألف من كلمة أو كلمتين ليست دليلاً على بنيتها السطحية، أو مُؤَشِّراً على قصورها الدلاليّ، فإنَّ الكثير من العناوين المقتضبة هي أشدّ إثارة، وتحفيزاً، ودلالة من العناوين المُرَكَّبة أو الممطوطة، فالعبرة ليست في الإطناب اللغويّ أو الاقتصاد بقدر ما هي في الدلالة المبثوثة، أو في الظلال الإيحائيَّة المتراميَّة التي تستبطن المتن الشعريّ،

---

(1) المرجع نفسه، ص 73.

وتحقق وحدة نصيَّة متكاملة معه.

والجدير بالذكر: أنَّ عناوين القبَّاني المفردة رغم اقتصادها اللغويّ، ذات بنية دلائليَّة مركزة، تكشف عن البنية التحتيَّة العميقة لمداليل المتن الشعريّ، بوصفها ثيمات دلائليَّة صريحة لما تختزنه القصيدة من رؤى، وما تبثُّه من إيحاءات، فهي بنيتها المختزلة، ومحورها الدلائلي الرؤيوي المُركَّز.

وبتدقيقنا في مؤولة العنوان [المهرولون] نلحظ أنَّ الشاعر اعتمد صيغة جمع المذكر السالم بدلاً من الصيغة الإفراديَّة، بغية تمثُّل الحالة الشعريَّة التي تدل على الواقع الانكساريّ الذي تعيشه أمتنا العربيَّة، فبدا الخطاب مُوَجَّهاً لجماعة ما، وليس موجهاً لشخص ما، والخطاب عندما يكون موجهاً إلى جماعة فمعنى ذلك أنَّه خطاب توجيهيّ، أو نقديّ، أو خطاب تحريضيّ، أو خطاب أيديولوجيّ، وهذا يعني أنَّ مضمون القصيدة ليس مضموناً شخصيًّا بقدر ما هو موضوعيّ جماعيّ يخصُّ الجماعة لا الفرد، وطالما أنَّه يخصّ الجماعة، فهو موّجه توجُّهاً سياسيًّا، أو اجتماعيًّا، وقنواته الدلاليَّة مفتوحة على أبعاد رؤيويَّة متعدِّدة، تنفتح على احتمالات عدة، ولذا، فإنَّ حافزه الإبداعي مبنيّ على طابع رمزيّ، بمعنى أنَّ مدلوله يبقى مفتوحاً لمقاربات ومداليل متعددة، لتنشيط ذهنية القارئ صوب الاحتمالات المفتوحة التي تركها العنوان، دافعاً القارئ إلى التساؤل، من هم هؤلاء؟! ما طبيعتهم؟! ما توجُّهاتهم؟! بقوة اندفاع نشطة تدفع القارئ لتلمُّس منظومة إجابات مفتوحة عديدة لا تكاد تنتهي، فالعنوان رغم اقتصاده اللغويّ فَعَّل النصّ بالهالة الدلاليَّة التي تركها موزَّعة في كل اتجاه، فالعنوان خلق درجة من الإثارة، والتوتر الداخليّ، إذ يبعث القارئ على الكشف والحفر في مدلولاته في باطن النصّ،

ليشكِّل معه لُحمة متفاعلة من الإثارة، لتحقيق الاستجابة القصوى المتوخاة من وراء إبرازه في واجهة القصيدة، كعلامة أيقونة شديدة الإيحاء والبروز.

2- براعة الاستهلال بوصفه مؤشِّراً إبداعيًّا:

بدايةً، نتساءل: ما دلائل براعة الاستهلال؟! وما هي مؤشِّراته الإبداعيَّة؟!. وهل ثمَّة استهلالات بديعة جذَّابة ترتقي بمؤشِّرات النصّ جماليًّا؟! وثمَّة استهلالات نقيضة تقوِّض النصّ، وتُحَطِّم الكثير من محفِّزات شعريته ومستوياته الجماليَّة؟!

نقول: تكمن براعة الاستهلال في كشوفاته الدلاليَّة، ومجالاته التأمليَّة التي يفتحها للقارئ، واستقطاباته الدلاليَّة، لما يتلوها من عناصر بنائيَّة محفِّزة لمضامين النصّ، ولا نبالغ إذا قلنا: تكون الاستهلالات البديعة بمنزلة المُنَظِّم الدلائليّ لدفقة القصيدة، ومحور ثقلها، واتزانها الدلاليّ، باستثمارها لطاقتها الدلاليَّة، وبؤرة إشعاعاتها الإيحائيَّة في جذب البؤر الدلاليَّة الأخرى، لخلق كينونة لغويَّة متماسكة، تشي بفنيَّة التعبير وترابطه، وتماسكه، وهذا دليلٌ على "أنَّ نجاح أيّ عمل أدبيّ هو بقدر ما يحمل ويحتمل من قصديَّة، إذْ إنَّ هذه القصديَّة تكشف عن تنهيج تَعَمَّده، واعتمده الشاعر أو المبدع أدَّى بالعمل الأدبيّ على هذا الشكل الذي ظهر به دون سواه"[1].

وما ينبغي الإشارة إليه:

أنَّ القبَّاني عندما يُوَفَّق في استهلالات قصائده فإنَّه يرفدها بقوة حيويَّة حركيَّة عالية على تحقيق استجابتها الفنيَّة لدى القارئ، بحيث لا يستطيع الإفلات من أسرها جماليًّا، لدرجة أنَّه يبقى مشدوداً إلى دلالاتها بشغف داخلي عميق، يقوده

---

(1) الدوخي، حمد محمود، 2009 - المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 29.

إلى تتبعها بكل مستبطناتها الشعوريَّة، ومعانيها المتناسلة داخل القصيدة في بدايتها إلى نهايتها، لتكون المرتكز الدلاليّ، ومكمن البهجة في تحقيق استجابة فاعلة لدى المتلقي. وللتدليل على ذلك نأخذ فاتحة القصيدة المدروسة (المهرولون) مثالاً حيًّا على البراعة الاستهلاليَّة، ومؤشراتها الإبداعيَّة التي تحقِّق الاستجابة الفاعلة لدى المتلقي، كما في قوله:

"سَقَطَتْ آخرُ جُدْرَانِ الحَيَاءْ.

وَفَرِحْنَا.. وَرَقَصْنَا..

وتباركنا بتوقيعِ سلامِ الجبناءْ

لم يَعُدْ يُرْعِبُنَا شيءٌ..

ولا يُخْجِلُنَا شيءٌ..

فقد يَبِسَتْ فينا عُروقُ الكبرياءْ..." [(1)].

نقول بدايةً:

إنَّ أغلب استهلالات القبَّاني تعتمد الكثافة الدلاليَّة في انطلاقة المتن الشعريّ، لتُشَكِّل العنصر المهيمن على المتن، ليس من الناحية الفنيَّة فحسب، وإنما من ناحية المقصديَّة الدلاليَّة والعمق الرؤيوي والحساسية الجمالية، لهذا، يُرَكِّز كثيراً على ما أسميناه ببراعة الاستهلال، إذْ إنَّ استهلالاته غالباً ما تكون مشبعة بالشحنات العاطفيَّة المكثَّفة التي تخفي وراءها صداها الشعوريّ، ومقصودها الدلاليّ، لأنَّ القبَّاني يَعي تماماً "أنَّ العمل الفنيّ يكون موضوعاً قصديًّا خالصاً بوصفه نشاطاً قصدياً للفنان، ولذلك، فإنَّه يكون تابعاً لأفعال الفنان أو المؤلِّف

---

(1) توفيق، سعيد، 1992 - الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيَّة)، ص 502.

القصديَّة، فبنية العمل الأدبي (أو العمل الفنّيّ بوجه عام) بوصفها قصديات، إنما تكون بمنزلة الموضوع القصدي المناظر لأفعال المؤلِّف القصديَّة... أمَّا العمل الفنّيّ بوصفه مُتَعَيِّناً، أيّ كموضوع جماليّ، فإنَّه يكون تابعاً في وقت واحد لأفعال المبدع المدركة لازماً لوجود أو تأسيس الموضوع الجماليّ"[1].

وهذا دليلٌ على أنَّ الموجِّهات القرائيَّة القصديَّة لسيرورة استهلالات القبَّاني، موجَّهة دوماً صوبَ الإثارة والاستقطاب، والتحفيز الجماليّ، لإثارة القارئ، وجذبه إلى دائرة نصوصه، بكل تخليق شعوريّ، وبثّ إيحائيّ كثيف، وتحفيز جماليّ.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ – نلحظ أنَّ القبَّاني يُحَفِّز المقطع الشعريّ من خلال أمرين هما: الأمر الأول: التلاؤم والتفاعل على مستوى القوافي، وسلاستها، وإيقاعها المموسق، بوصفها مُكَوِّناً حيويًّا لحركيَّة النسق اللغويّ، عبر السلاسة اللغويَّة وتمازجها الفنيّ في القوافي التالية: "الجبناء – الكبرياء – الحياء"، للتعبير عن الزخم الانفعاليّ، إذْ يجعل الشاعر الأنساق اللغويَّة أكثر حيويَّة، وإشراقاً صوتيًّا في التعبير عن الحالة الشعوريَّة التعرّويَّة الانفعاليَّة الصريحة بكل مكاشفاتها الشعوريَّة، وعمقها في إصابة مقصودها الدلاليّ، وهذا دليل على انسجام الرؤى وتفاعلها ضمن الحيِّز المقطعي، ودليل الربط العضوي كذلك بين الوحدات المعجميَّة المؤسسة لحركة المقطع، المرتبطة بحركتها وإيقاعها الداخلي والخارجي.

أمَّا الأمر الثاني: فهو مصفوفات التآلفات الصوتيَّة التي يخلقها ضمير المتكلِّم [نا] في الكلمات التالية: [رقصنا – تباركنا – يرعبنا – يخجلنا]، بالإضافة إلى سلسلة المزاوجات الإضافيَّة (المضافة) التي تحرِّك الأحاسيس الشعوريَّة

(1) المرجع نفسه، ص 503.

المتواليَّة إزاء الحدث الشعوريّ التعرّوي الصارخ، مما يكسبها إيقاعين: إيقاع صوتي مموسق، وإيقاع نفسي مشبع بالزخم، والتوتر، والانفعال، لتصل إلى ذروة التعبير والتأثير، وبذلك تتخطَّى هذه المصفوفات برؤيتها حاجز الحسّ الإيقاعي، لتخلق بُعْدَها النفسي الشعوريّ المكثف أو المتوتر، ليصل إلى ذروة التعبير والتأثير بقوله: [فقد يَبِسَت فينا عروقُ الكبرياء]، إنَّ هذه الاستعارة التشخيصيَّة، مؤشِّر على بداعة النسق الدلاليّ، بوظيفتها العلائقيَّة الجماليَّة التي تخلقها على صعيد الفتح اللغويّ، والانهمار الدلاليّ التعرّوي الذي يعمق الحساسيَّة الشعريَّة، ويزيد وقعها الشعوريّ النفسيّ. وهذا دليل على أنَّ حركة المعنى متواشجة على صعيد الأنساق، في استنهاض وظيفتها الجماليَّة التي تؤكِّد إيقاعها المؤثِّر والمعبِّر في آن.

3 - المونتاج الشعريّ:

إنَّ تطوُّر الفنون، وتلاحمها، وتضافرها، واقتران بعضها من بعض، بعض التقنيات، والوسائل في الإيصال والتأثير، جعل الفنون على اختلافها أكثر تواشجاً، وتلاحماً، وغنًى معرفيًّا في التحفيز، والإمتاع، والإقناع، وهذا دليلٌ على "أنَّ لجوء الشعر إلى الفنون الأخرى كان واحداً من وسائل التعبير عن ضرورة تطوير الشكل الشعريّ وإثراء مضامينه، فللشكل وظائف تقترن به، وتتحوَّل بتحولاته، وهكذا، فإنَّ الشعر قد لجأ إلى التاريخ، والأسطورة، والحكاية بأنواعها، ليس نقلاً لوقائع، وحكايات سابقة، بل كشفاً عن كيفيَّة التوظيف للنفاذ إلى رؤية معاصرة، لمعاينة الواقع، وتحليل مكوّناته في ضوءِ النماذج، والمكوِّنات الحضاريَّة العليا في تاريخ الإنسان، وما اقتراض الفنون بعضها من بعض، وتأثرها وتأثيرها إلّا محاولة لدمج التجربة الإنسانيَّة في كلية مخصبة، وحركيَّة نابضة بحيويَّة الثراء، والتلوُّث الطافح

بلواعج الروح الإنسانيَّة، وتوقعها المشتعل لاختراق المجهول، ورفع سدول الظلام عن كوامنه"[1].

وإذا كنا قد أشرنا في دراسة سابقة (القبَّاني وثقافة الصورة) إلى فاعلية الصورة السينمائيَّة في أثناء حديثنا عن بانوراميَّة الصورة الشعريَّة عند القبَّاني، إنها تعتمد المونتاج الشعريّ في تكثيف دلالاتها وظلالها الإيحائيَّة، وطبقنا ذلك على نصوص شعريَّة عديدة، فإننا نؤكِّد هنا أنَّ المونتاج الشعريّ عند القبَّاني مونتاج تراكمي خصب، باللقطات، والمقاطع، والظلال، والكولاج والسيناريو، مما أدَّى إلى تطور البُنى التصويريَّة – لديه – وأدَّى إلى تناميها جماليًّا وبُعْداً حركيًّا مشهديًّا مكثفاً، وهذا يؤكِّد حقيقة مهمة هي: "أنَّ الشعر وقد انفتح منذ بداياته الأولى على فنون تُعَدُّ لبنات أساسيَّة بالنسبة لبنائه، وهذه الفنون لازمته، وتطوَّرت معه كالرسم في الصورة، والموسيقا في الإيقاع، والسرد في الرؤى، وبتطور الفنون المسرحيَّة، والسينمائيَّة، والنصوص بأنواعها أخذ الشعر ما يمكن أن يفيده، ويطوِّره، فأفاد من المونتاج، والكولاج، والإنارة، والظلّ، والسيناريو إلى غير ذلك"[2].

فتداخل الفنون وائتلافها في العصر الحديث يقود إلى الإشارة: "أنَّ ما نراه في كثير من القصائد السرديَّة المعاصرة من تقطيع، وكتابة شعريَّة، سيناريَّة ليس بالضرورة وليد تأثير الشاعر العربيّ المعاصر بتقنيات تصويريَّة سينمائيَّة إنها بالأحرى منبِّهات شعوريَّة للمبالغة في المعنى، عن طريق المحاكاة لفنٍّ آخر. قصائد سرديَّة في عصور الشعر العربيّ القديمة بُنِيَتْ على مثل هذه الكتابة

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن، ص 113.
(2) المرجع نفسه، ص 114.

الشعريَّة السيناريَّة، ولم تَكُنْ تقنيات التصوير السينمائيّ قد عرفت بالطبع بعد.

ودليلنا على ذلك بعض قصائد عنترة في غزلياته الفروسيَّة، وقصيدة البحتري المشهورة في وصف الذئب والصراع بين الذئب والشاعر، إنها سرديات سيناريَّة من طرازٍ عالٍ. لعلَّ وجوهاً عدَّة للمشابهة بين نصوص شعريَّة قديمة، وما نلحظه الآن في التقطيع التقني السينمائي، أو مراعاة الأبعاد، والعلاقات بين الألوان، والأجزاء في الفن التشكيليّ يمكن أن نرجعه إلى ما نسميه بالبنية التصويريَّة الأم التي انحدرت منها البُنى التصويريَّة في شتَّى الفنون"[1].

ومن هنا يمكن القول: إنَّ الإفادة من تقنيات الفنون الأخرى غدا ضرورة ملحَّة لكلِّ الفنون، لتؤدّي تأثيرها الجماليّ بشكل مضاعف، فلم يعد فن الشعر بوصفه فناً من الفنون الراقية يؤدي دوره بشكل مؤثِّر وفاعل باعتماده على الضرورة اللغويَّة فحسب، وإنما لجأ إلى الصورة المسرحيَّة أو الصورة السينمائيَّة أو الصورة التشكيليَّة، لإنتاج دوره التأثيري الفاعل في القارئ، وإيصال ما يريده سمعيًّا وبصريًّا، وهذا يؤكِّد "أنَّ ما يحدث بين الشعر والفنون الأخرى هو نوع من التداخل الذي من شأنه الإبقاء على إشارات من الهويَّة الأصليَّة للفن المتداخل، لكن بهيئة شعريَّة، ولذلك، فما يحدث هو عمليَّة مزج فنيَّة تحوِّل الفنّ المتداخل في حقله الخالص إلى حقل فنيّ جديد، إنَّ السرد – في الشعر – لا يبقى سرداً اعتياديًّا، لأنَّه غادر أفقيته إلى التكثيف الشعريّ، والرقص في الشعر لا يبقى ذلك الرقص الذي يؤثِّث الفراغ في الحركة المموسقة، لأنَّه يتحوَّل من حركيَّة الجسد إلى حركيَّة

---

(1) العبد، محمد، 2003 - الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 62، ص 148.

اللغة، التي يقوم الشاعر فيها بتنسيق مبدع بين الحركة والإيقاع، والفن التشكيليّ لا يَحْضُر بعدَّتِهِ، بل يتحول إلى شعرٍ ترسمه اللغة من خلال قدرتها على تشكيل الصور، وما أفاده الشعر من فنون التصوير بالكاميرا، والسيناريو، والإضاءة، والظلّ وغيرها من الفنون السينمائيَّة كلها كانت إشاراتها قائمة منه من قبل، لأنَّه فنّ التصوير بجدارة، إلّا أنَّ تطوّر هذه الفنون الجديدة استطاع أن يوظِّف تطورها لتغذية قصيدته، وإثرائها بتحويل تلك المنجزات شعراً. فما يحدث في التداخل هو نوع من تحويل الجنس السابق إلى عالم الشعر، بحيث يصير ذلك الجنس شعراً فيه إشارات داخليَّة وامضة، تشير إلى الجنس المستحوذ عليه، وهو يُلَوِّن الشعر الجديد بألوان جديدة، ويمنحه طاقته، وما يثريه، ويُضفي عليه ما يحرِّك في داخله روحاً لغوياً"[1].

وتُعَدُّ تقنية المونتاج الشعريّ من التقنيات الأسلوبيَّة البارزة في شعر نزار قبَّاني عامَّة، وقصيدته [المهرولون] خاصَّة، ونعني بتقنيَّة المونتاج الشعريّ، تقنيَّة منتجة الصور الشعريَّة بلقطاتها المتتابعة إزاء مشهد شعريّ مرئي مجسد، للإحاطة بتفاصيل المشهد الجزئيَّة ومساره الكلّي، عبر رصد المسار المشهدي للّقطات الجزئية تارة، واللقطة الكبرى التي تتملّى المشهد بكامله وتمامه تارة أخرى، ومن هنا، فالمونتاج الشعريّ: هو عملية تدليل على القيمة الشعريَّة المتحققة من خلال النصّ وفق اشتغال مستفيد من البنية البصريَّة السينمائيَّة، وهذا ما يُمَثِّل أو يعمل على تمثيل الكل الشعريّ عن طريق الاستعانة بتقنية المونتاج السينمائيّ"[2].

---

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن، ص 113.

(2) الدوخي، حمد محمود، 2009 - المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 31. القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 747.

وقد أضفى القبّاني – على هذه التقنية – انزياحات عدَّة، أو انزلاقات مشهديَّة متتابعة، من مشهد قريب إلى مشهد بعيد، أو من مشهد سفلي إلى مشهد علوي أو العكس، أو من مشهد عِياني متمثِّل لحركة المشهد الكلِّي، إلى مشهد ومضي برقي يرصد جزئيَّة مشهديَّة سريعة سرعان ما تتلاشى وتنتهي، بمنتجة تصويريَّة دقيقة، تؤكِّد حرص الشاعر على تفعيل لقطات المشهد، والإلمام بتفاصيلها كلها، ليثير في القارئ متعة التأمل، والتبصر، بما يولِّده المشهد من تجليات، واستجابات سريعة آنّية، من جهة، ومتعة الحراك البصريّ المنزلق من مشهد جزئي إلى مشهد كليّ من جهة ثانية، مما يولِّده إثارة بصريَّة للعين، تجذب المتلقي إلى حراكها البصريّ من دون أن ننسى الدور الدلائليّ المنوط، بما تختزنه من استجابة مرجعيَّة دلاليَّة، تولِّده إزاء المشهد الانكساري التعرّوي الحزين على واقع الأمة المنهار، ومشهد انكسارها وخضوعها وذلها، كما في قوله:

"سقطت... للمرَّةِ الخمسينَ عُذْريَّتنا

دونَ أنْ نهتزَّ.. أو نصرخْ..

أوْ يُرْعِبنا مرأى الدماء...

ودخلنا في زمانِ الهروَلَة..

ووقفْنَا بالطوابيرِ، كأَغنامٍ أمامَ المقصلَة..

وَرَكَضْنَا.. وَلَهَثْنَا..

وتسابقنا لتقبيلِ حذاءِ القَتَلَة"[(1)].

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ المونتاج الشعريّ – في قصائد القبّاني – يعتمد تراكم

---

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 747.

اللّقطات، وتتابعها، وسرعتها، وحشد المشاهد البصريَّة/ والحسيَّة، باسترجاع فنّيّ يتمَلَّى اللقطات الجزئيَّة بكلّ مستبطناتها، ودلالاتها، وظلالها المرئيَّة، فالقبَّاني، مسكون بالصور الحركيَّة [السينمائيَّة والفوتغرافيَّة والمشهديَّة السريعة] التي تعتمد المونتاج الكثيف الذي يرصد تتابع اللقطات المقرَّبة للمشهد، للإلمام بلقطاتها كلها، وكذلك يعتمد المونتاج التقطيعي أو المتقطِّع، الذي يباعد بين اللّقطات، لتظهر اللقطات مبعثرة، متباعدة، تظهر وتختفي، بتفاصيلها الجزئيَّة وشكلها الكلي، وأحياناً يعتمد المونتاج المتناوب الذي ينظم سيرورة اللقطات لقطة تظهر فجأة، ثم تختفي، لتحل محلها لقطة أخرى مناقضة، أو موازية للأخرى، مولِّداً ازدواجيَّة بصريَّة تسهم في تهييج عين الرائي، وجذبه إلى تملي اللقطات ومتابعتها بدقة، بكل ترسيماتها البصريَّة المغرية للمشاهد، و"لعلَّ إفادة القبَّاني من السينما في أسلوبه، ومنظوره لم تقتصر على تمثُّل تجربتها في إيقاظ الحساسيَّة بالجسد، بل هو مدينٌ لها بشيءٍ من لغته وصيغته وتقنياته الفنيَّة أيضاً"... وهذا ما نلحظ في قصيدة القبَّاني [خبز وحبّ وفانتازيا] التي كانت صدمة مدهشة للقارئ العربيّ، لا في موضوعها أو تجربتها المألوفة له، وإنما في صيغة عنوانها الجديدة على لغة الشعر. ولولا تشاكل الفنون وتعاصر التجارب لما استطاع الفنّ السابع أنْ يُجَدِّد شباب الفنّ العربيّ الأول، وتلقينه بعض كلماته. كما لقّنه الولع باتخاذ اللَّقطات الكنائيَّة المكبّرة المقرّبة التي تتركَّز فيها عين الكاميرا على تفصيل صغير لتكشف فيه عوامل، لم تُرَ وحدها من قبل. وهذا يخالف قانون الرؤية الكليَّة ويُعدِّل نسب المرئيات، الأمر الذي يقود إلى أنماط متوالية من الانحرافات اللغويَّة والتصويريَّة"[1].

(1) فضل، صلاح، 1995 - أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، ص 43. 51.

وبتدقيقنا – في المقطع الشعريّ – نلحظ أنَّ الشاعر يمنتج اللقطات الجزئيَّة، لترسيم المشهد الكليّ، بلقطات مشهديَّة متتابعة مُكَثَّفة، وهذه اللّقطات في توزعها تبني على لقطة بؤريَّة محوريَّة، تستقطب باقي اللّقطات الأخرى، لتؤدي دورها في بناء الموقف الشعوريّ بشكل عام، وهنا، لو تابعنا سيرورة اللّقطات في مساحتها المشهديَّة، لوجدنا ائتلافها، وتلاحمها، ومونتاجها التراكمي المكثف لحركة اللّقطات، لقطة [لمنظر الدماء]، ولقطة أخرى: [لشكل الهرولة ومسارها المكاني]، ولقطة أخرى: [لشكل الطوابير]، ولقطة أخرى: [لمشهديَّة الأغنام] ولقطة أخرى [لشكل الدماء مع المقصلة]، ولقطة أخرى [للسباق/ واللهاث المتتابع لحركة المتسابقين]، ولقطة أخرى [لحذاء القتلة]، وهذه اللّقطات ترتكز على لقطة بؤريَّة محوريَّة محركة لبقية اللّقطات، وممنتجة لحركتها، إذْ إنَّ هذه اللقطة تمتاز ببصمتها التأثيريَّة، واستنطاقها لباقي اللقطات، كما في اللقطة التالية: [ووقفنا كالطوابير، كأغنامٍ أمام المقصلة]، إنَّ هذه اللقطة مبثوثة بشكلها المشهديّ وحراكها الشعوريّ الدافق لبؤرة الحدث الشعوريّ، المكثّف لحالة المهانة والواقع الذليل المنهار، لرصد مأساويَّة المشهد بصريًّا ملموساً بواقعيَّة، ليخلق تأثيره الضاغط في المتلقّي، محقِّقاً استجابته القصوى، وهذا دليلٌ على: "أنَّ شعريَّة نزار قبَّاني تعود في ذيوعها إلى ما يُسَمَّى "قانون الاستجابة البدائي"، الذي يجعل الموقف الجماليّ مرتكزاً على المنبِّهات الحسِّيَّة الحادَّة، مثل مُنَبِّهات البصر، والشمّ، واللمس، والذاكرة، بحيث يحكم الآثار الثانويَّة لغريزة الجنس في عمق التجاوب، أو سطحيته، ويلغي من الاستجابة ما لا يتحدَّد في قنوات الحسّ، وما لا يجد له جهازاً عضويًّا يتوتر لأجله في الجسد"[1].

---

(1) المرجع نفسه، ص 47.

وهذه النتيجة تؤكِّد: أنَّ القبَّاني مولع في التصوير الحسّيّ استجابة لقنوات الاتصال المرئية على غيرها، بمعنى أنَّ القبَّاني يعد الشعر رسماً تارةً، وهذا ما صرح به عندما عنون إحدى مجموعاته الشعريَّة بعنوان [الرسم بالكلمات]، ويعدُّ الشعر مسرحاً للحياة، ومشهداً بانورميًّا حيًّا لمنظوراته ومشاهده المرئيَّة على أرض الواقع، ويرى أنَّ الشعر حركة تصويريَّة مفلمنة للأحداث والمشاهد، وهذا ما نلحظه في قصائده [مشبوهة الشفتين] وقصيدة [ذئبة] وقصيدة [عاشقٌ بدويّ في عصر الحداثة]، وقصيدة [إلى مضطجعة]، إذنْ، إنَّ القبَّاني يرى أنَّ الشعر صورة حيَّة ناطقة بالحياة، لا مجرَّد تصاوير متخيلة، لأحداث منظورة، ومادام كذلك ينبغي أن يمسّ الحياة، بضجيجها، وصخبها وحراكها البصريّ.

4 - أسلوبيَّة التشكيل الومضي:

إنَّ لجوء الشاعر المعاصر إلى الاختزال اللغويّ في بعض مقاطعه، أو قصائده، لدليل على أنَّ الاهتمام الشعريّ لم يَعُدْ قاصراً على الشكل، بقدر اهتمامه بدعم البنية الدلاليَّة التركيبيَّة التحتيَّة للنصّ، فلجأ القبَّاني – شأنه شأن شعراء الحداثة – إلى التشكيل اللغويّ المقتصد، أو التشكيل اللغويّ البرقي (الومضي)، لتكثيف رؤيته، وتعميقها ببلاغة ما تتضمَّنه، لهذا أسماها بعضهم بقصيدة [الومضة] أو القصيدة [البرقية]، أو [المقطع الومضة]، أو [الجملة – المقطعيَّة]، ومن هنا :"أخذ الشاعر المعاصر لغته الجديدة التي تؤَمِّن له مزاولة قصيدته، في وسط هذا الكمّ الهائل من الممنوع، فهي لغةُ إيحاءٍ، وإشارة بعيدة كلّ البعد عن التفسير، والشرح"[1].

(1) الدوخي، حمد محمود، 2009 - المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 129.

ولعلَّ إدراك الشاعر المعاصر لطبيعة الحراك التكنولوجيّ المعاصر لطبيعة الحياة، دفعه إلى الاقتصاد في التعبير، رغبة منه في مواكبة تقنيات الاتصال، وملاحقة ركبها المتسارع، ولهذا، وجد في الاختزال اللغويّ أصالته المنشودة في الإشارة، أو التلميح عن موقفه بإشارة لغويَّة برقيَّة قطعية موجزة مختزلاً الموقف، أو الرؤية بجملة، يقول الناقد خليل موسى في تعريفه للقصيدة الومضة: "الومضة الشعريَّة لخطة، أو مشهد، أو موقف، أو إحساس شعريّ خاطف، يمرُّ في المخيلة أو الذهن، ويصوغه الشاعر بألفاظ قليلة جداً "الاقتصاد اللغويّ"، ولكنها محمَّلة بدلالات مثيرة، وتكون الصياغة مضغوطة إلى حدِّ الانفجار"[1].

وقد اعتمد القبَّاني المقاطع الومضيَّة المختزلة في قصائده المقطعيَّة، إذْ إنَّ المقطع لا يتجاوز الجملة الواحدة، وهي: "ومضة الفكرة المُرَكَّزة، أو المركزيَّة، أو البؤرة الأساسيَّة التي يدور حولها ما يؤكِّد صحتها"[2]. وإنَّ هذه المقاطع الومضيَّة، تعتمد البؤر الدلاليَّة المُكَثَّفة في إيصال مقصودها، بمطارحة ذهنيَّة مركزة، أو دفقة شعوريَّة شديدة الأثر، والتركيز الأسلوبي، والعذوبة في الوقف على الشكل اللغويّ المناسب للرؤية المختزلة، كما في قوله:

"جَوَّعوا أطفالَنَا خمسينَ عاماً.

ورموا في آخرِ الصومِ إلينا..

بَصَلَة"[3].

بدايةً، نشير إلى: أنَّ القبَّاني يُرَكِّز مدلول مقاطعه المختزلة، نظراً إلى ما

---

(1) الموسى، خليل، 2010 - آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 54.

(2) المرجع نفسه، ص 60.

(3) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 748.

يمتلكه من حسٍّ مرهف في توظيف البعد اللغويّ الشعريّ، ليصب مبتغاه، ببساطة شديدة، ترتكز على قصديَّة واعية بما يُحَفِّز النسق الشعريّ دلائليًّا، وفق رؤية عميقة إيحائيَّة، مكتنزة بالإيحاءات التي تشفُّ ما وراءها بعفوية آسرة، وصفاء مطلق، ولئن كانت الموهبة الخلاَّقة لدى القبَّاني قد دَرَّبت متلقيه على سهولة مدلولاته ومعطاها التداولي السهل، فإنَّه في بعض مقاطعه الومضيَّة يجهد في أنْ يختزل العبارة، لتشي بطاقتها الشعوريَّة المختزلة كلها، لخلق الاستجابة القصوى في المتلقّي، وهو – بهذا الأسلوب – يدعم جماليَّة الرؤية ببلاغة اللغة، وسلاستها، ورشاقتها، وعذوبتها المثلى، لخلق الإمتاع والتأثير، وإنَّ هذه السمة الأسلوبيَّة تسم قصائده المقطعيَّة على الدوام.

وبتدقيقنا – في المقطع الشعريّ السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني يُفضي إلى رؤيته المختزلة، رغم الإيقاع السرديّ التعرّويّ البسيط، بقوله: "جَوَّعوا أطفالنا خمسين عاماً"، وهذا يؤكِّد أنَّ القبَّاني ما يهمه دائماً هو إصابة الرؤية بكل ما تَتَضَمَّنه من توتر، وإحساس شعوريّ، بالأسى المصحوب بنبرة تعرّويَّة ممْرِضة، محققة استجابتها بفائض من الإحساس والشعور، وهذا ما جعل النهاية ذات إيقاع تعرّويّ كاشف، وإحساس جارح يتبدّى في قوله: "ورموا في آخرِ الصومِ إلينا بَصَلَة"، وهذا دليلٌ على "أنَّ السرد في متن نزار قبَّاني ينبني بطواعيَّة شعريَّة فائقة، لأنْ يرتكز على عدد من الآليَّات، التي تضمن انتظامه في مستوى واحد من الكثافة المُحَفِّفة، إلى درجة تسمح بأعلى نسبة من التماسك الظاهريّ، دون أيَّة فرضيَّة لبروز عامل تشتت يربك المتلقّي، أو يثير تأملَّه الجماليّ، أو يوقظ توتره

للاستجابة الذكيَّة"[1]. وإنَّ هذا القول ينطوي على حقيقة شعريَّة في مقاطعه الومضيَّة مؤدَّاها: انشغالات القبَّاني القصوى بما يستحوذ على محدثات رؤيته عبر المقاطع الومضيَّة الموجزة، لخلق مؤشراته الأسلوبيَّة، ذات الأثر الدلاليّ الفعَّال في تحقيق مقصودها، بتبئير الجملة الختاميَّة، لتكون لبَّ الومضة، ومركز حساسيتها الشعوريَّة، وهذا ما لاحظناه في القفلة المقطعية الموجزة السابقة، باثّةً مدلولها بكل ما تتضمنه من صدى تعرّوي عميق كاشف.

5 - التداعي اللغويّ بوصفه خاصيَّة أسلوبيَّة:

إنَّ التداعي اللغويّ يعكس حالة شعوريَّة، تنطوي على الشكل النصّيّ، والاتجاه الأسلوبيّ النصّي، بتتابع الجمل، وتداعي الرؤى، والأفكار، وانهمارها بغزارة، ونقصد بالتداعي اللغويّ الفنيّ في النمط الأسلوبيّ: توالي الجمل المتتابعة، بكثافة شعوريَّة عميقة، يندمج فيها الحسُّ الذاتي بالموضوعيّ: في انهمار لغويّ لأنساق جمليَّة متلاحقة (متتابعة)، تشي بالانفعال الكاسح، أو الإفصاح العميق عن باطن الذات، بانبلاجات نصيَّة تبيِّن حجم الضغط الشعوريّ، وكثافة الحالة الانفعاليَّة، وتبادلاتها الشعوريَّة العميقة التي تسفر عن تتابع الدوال، وتلاحقها، وتلاحمها في إصابة مدلولاتها، بتدليل باطني عميق. ومادام الشعر – أساساً – فعاليَّة لغويَّة، فإنَّ الشاعر هو مبدع لغته بفعله الذاتي، وإدراكه المعرفيّ، ولهذا، يختار الشاعر لغته بالشكل الأسلوبيّ اللائق في التعبير عن عمق تجربته، أو جوهر رؤيته، بكل خصوصيتها الفنيَّة من جهة، وقدرتها على تركيز الرؤية، وإحداث صدمة المغايرة أو الاختلاف في تشكيلها، وبثها للقارئ من جهة ثانية،

---

(1) فضل، صلاح، 1995 - أساليب الشعرية المعاصرة، ص 51.

وهذا دليل على أنَّ الشعر فِعْلٌ ذاتيّ بامتياز، فضاؤه الذات، والرؤى التي يطلقها، إنما تنطلق من الذات بعد استلامها، أو استلهامها إشارات الواقع، ليكون الفن نتاج هذا التفاعل الخلاّق بين الذات وواقعها، وبين الذات وظروفها، إذْ ترشح الرؤيا الشعريَّة المحركة تلك الإشارات عبر آلياتها الفذَّة، لتشكِّل الموهبة المُثقَّفة ما ستؤول إليه التجربة من بُنى فنيَّة، ولذلك، فإن زراعة البذور الموضوعيَّة معرفيَّة كانت أم وطنية أم إنسانيَّة، ستؤدي إلى أجمل النتائج إنْ كان تلقّي الإشارات سليماً"[1].

وطالما أنَّ القبَّاني مسكون بهاجس تحويل الأنساق، والتلاعب بالمواقف، والأحاسيس، فإنَّ أسَّ إدهاشه اللغويّ، وتفعيل متداعياته اللغويَّة، يكمن في صدمة القارئ، بالتشكيلات النسقيَّة، والعمل على خلق أنساق لغويَّة، منحرفة في مدِّها، ودرجة توترها الحاد، "ولعلَّ من أبرز مقوِّمات موهبة الشاعر ما يمتلك من حسٍّ مرهف باللغة، فهو، يمتلك القدرة على تشكيلها بطرائق تجعلها ذات أثر جماليّ فعَّال في المتلقّي، من غير أنْ يدرك هذا الأخير – غالباً – السرَّ وراء تأثره، فمثلما دلَّت الموهبة الفطريَّة للشاعر على طريقة التشكيل تعمل الذائقة الفطريَّة لدى القارئ، ليشعرَ بالأثر الجماليّ"[2].

يُعَدُّ القبَّاني – من أكثر شعراء الحداثة – إمتاعاً باللغة، وخلقاً مبتكراً لمتداعياتها اللغويَّة، بحسّ نسقي يثير جماليَّة القصيدة المدروسة، مؤكِّداً موهبته الفذة في الكشف عن مكنونها النفسيّ، ومدها الانفعاليّ التعرّوي المفتوح، إذْ يقول:

(1) البستاني، بشرى، 2011 - في الريادة والفن، ص 51.

(2) العذاري، ثائر، 2011 - في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعريَّة، دار رند، دمشق، ط 1، ص 113 - 114.

"**سقطت غرناطةٌ**

– للمرَّة الخمسينَ – من أيدي العربْ.

سقط التاريخ من أيدي العربْ.

سقطت أعمدةُ الروحِ، وأفخاذُ القبيلَة.

سقطت كلُّ مواويلُ البطولة.

سقطت إشبيليَة..

سقطت أنطاكيَة..

سقطت حطينُ من غيرِ قتالٍ..

سقطتْ عَمُّوريَة...

سقطتْ مريمُ في أيدي الميليشياتِ

فما من رَجُلٍ ينقذُ الرمزَ السماويَّ،

ولا ثمَّ رُجُولَة.." (1).

بدايةً، نشير إلى أنَّ القباني اعتمد إيقاع التداعي اللغويّ، عبر تراكم الأنساق اللغويَّة، التي تعمد إلى تقويض الحيِّزات الذهنيَّة، والإغراق في تكثيف الأنساق اللغويَّة المتوترة، أو الاندفاعات النسقيَّة الطافحة، بالمكنونات النفسيَّة المحتدمة التي تشي بالتداعي النفسي الشعوريّ، إزاء مظاهر التشتت، والجراح، واحتدام المشاعر الكثيفة التي تُعَرِّي الواقع الارتكاسي المأزوم، بتداعيات جمليَّة متوالية، تشي بطابعها الانفعاليّ، ونسقها الشعوريّ المتوتر، من جرَّاء الانكسار الشعوريّ، إزاء الواقع العربي المنهار أو المتصدع، فيأتي التداعي اللغويّ مؤشراً أسلوبيًّا على

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 748.

ضغط الحالة الشعوريَّة، وكثافة المفارقات، والاحتدامات اللغويَّة المتوترة، وهذا يؤكِّد مقولة أدونيس الشهيرة: "ليس الشعر تعبيراً، إنَّه تأسيس"[1]، وهذا دليل على أنَّ الشعر هويَّة وجوديَّة، تؤسِّس للموقف، وتجذِّر رؤية جديدة للوجود، إذْ "إننا حينَ نُقبل على الصنيع الفنّيّ – أيًّا كان ذلك الصنيع، وأيًّا كانت مادته – يعترينا شعور خاص بالجليل فيه، الذي كنّا في غفلةٍ عنه، وندرك أنَّ الفنّ في تجليته، يُقدِّم لنا شطراً من الحياة، لم نَكُنْ قادرين على الإمساك به في خِضمِّ التسارع اليوميّ لتحولات المكان والزمان"[2]. فيأتي الشعري لينقلنا إلى هذا العالم الجليل الذي أسسه بحّلته الفنيَّة، معزِّزاً فينا دهشة الإحساس، وفرادة الشعور الجماليّ الذي يستأثر بأرواحنا إزاء تلقّينا للمشهد المحتدم كما هو بشحناته الانفعاليَّة ودفقه الروحيّ.

وبتدقيقنا – في المقطع السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني يراكم الجمل، بكثافة انفعاليَّة، تدل على التداعي الشعوريّ إزاء ما حدث للعرب من القديم إلى الآن، فكل البطولات، والفتوحات، والأمجاد التليدة في الماضي تداعت عظمتها أمام الواقع الراهن، فقلاع الأمجاد سقطت، وترامت لسقوط واقعنا المنهار الذي ما عاد يحمل من معنى الرجولة والبطولة أي شيءٍ، ولعلَّ أبرز ما يدل على هذا التداعي الشعوريّ تكرار الفعل [سقطت] (ثماني مرات)، تكراراً متتابعاً، يشي بحجم الضغط الشعوري الانكساري الحزين، إيذاناً بحالة الذهول والانكسار التي وصل إليها إزاء ما حدث في واقعنا الحالي، من انكسارات، وتأزمات، فكل أمجاد التاريخ ترامت عظمتها وفخارها أمام مأساتنا الحالية، وما عادت تلك الانتصارات سوى إشارات

(1) أُدونيس، 1985 - سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربيَّة المعاصرة) ص 80.
(2) مؤنسي، حبيب، 2009 - توترات الإبداع الشعريّ، ص 120.

بالية، لا قيمة لها في ظل الواقع الراهن، الذي تكسوه جميع مظاهر الهشاشة، والضعف، والانهيار، وهكذا، جاء التداعي مؤشِّراً أسلوبيًّا على اعتماد الشاعر نمط أسلوبيّ محدّد في التشكيل، يتبدَّى في تكرار صيغة ما تكراراً متتابعاً، لتمثيل الحالة أو [الواقعة الشعريَّة] تمثيلاً تاماً، والتعبير عنها بقوة دافقة، واستقطاب شعوري فني كثيف، وهذا دليل على أنَّ التداعي هو صورة نمطيَّة لأشكال شعوريَّة متداعية مصطرعة في أعماقه، تظهر على السطح اللغويّ، لتبث شحناتها الانفعاليَّة إلى القارئ بكل توتر الحالة، والتلاحق الشكلي للمفردات والتراكيب في نسق متوالٍ من الضغط اللغويّ الأسلوبيّ على صيغة محددة، أو شكل لغويّ معين، تعمق الرؤية أو الحالة المجسدة، وعلى هذا: "فالنصّ ينتج معناه – إذن – بحركة جدليَّة لا تتمثَّل في الانتقال من الجزء إلى الكلّ، وإنما على وجه الخصوص بالتكييف الدلاليّ للأجزاء في ضوء البنية الكليَّة الشاملة للنصّ"[1].

وقد يأتي التداعي مُفَعلاً بالأسئلة التحريضيَّة الكاشفة عن عمق المأساة وجراحها، لدرجة أنَّ تداعي السؤال يُشَكِّل حافزاً إبداعيًّا كشفيًّا عن تحول النصّ، وتكثيف الدلالات التعرّويَّة، التي تُهَيِّجُ إحساس القارئ، لمدّ شبكات رؤيوية، وتواصله مع النصّ، كما في قوله:

"سقطت آخر مَحْظِيَّاتنا

في يدِ الرومِ، فعن ماذا ندافع؟

لم يَعُدْ في قصرنا جاريةٌ واحدةٌ

تَصْنَعُ القوةَ.. والجِنْسَ..

---

(1) بحيري، سعيد حسن، 1997 - علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) ص 129.

فَعَنْ ماذا نُدَافِع؟!"[1].

بدايةٌ، نشير إلى: أنَّ التداعي اللغويّ – في شعر نزار قبَّاني – يُشَكِّل مؤشِّراً دلائليًّا بارزاً، يكشف على مستوى التشتت، والاضطراب الذي يرافق الذات في اصطراعها الوجودي على الواقع المأزوم، من خلال اعتماد كيمياء لغويَّة (لفظية) تشكيليَّة، تزيد وقع الجمل المتداعية إيحاءً، وصخباً دلاليًّا، وإنَّ التساؤل الذي يكتنف الجمل المتداعية يزيد وقعها النفسيّ وتحفيزها الشعوريّ، إذْ يعمل على تنشيط الدوالِّ الشعريَّة، لتؤدِّي دورها الدلائليّ، بتبئير مدلوليّ، وإيحاء شاعريّ عميق، وهذا يعني "أنَّ النصَّ الأدبيّ – في المحصلة – شبكة من الانحرافات اللغويَّة، التي تخرج أصلاً عن أعراف المعنى لِتُلْقَى في خبالة الدلالات غير القابلة للحسم. وكأننا إزاء اللغة التفكيكيَّة نقع على أكثر من مستوى للانحراف: أولها ينتمي إلى اعتباطيَّة العلامة، وثانيها إلى الفرار من المعنى المعجمي إلى الدلالة، كما يُفضي بها السياق، وثالثها بفكِّ الدوالِّ عن المدلولات بفتح النصّ، واعتماد اللّامركزيَّة، واقتفاء الأثر، ثم يوشك الأمر أن يستقر على الدلالة المصاحبة، وفق التجربة الإدراكية، لكلّ قارئ على حدة، لننتهي إلى دلالات مُتَفرقة لا حصر لها"[2].

والقبَّاني من أولئك الشعراء البارزين الذين لا يعتمدون أسلوباً شعريًّا ما إلّا بمقدار ما يحققه من إثارة، أو تنشيط دلاليّ يستثير من خلاله القارئ، ويمنحه متعة في إتمام المعاني المفتوحة التي تركها، ليشاركه في خلق النصّ، ومَنتجة بنائه من

---

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 749.

(2) جاد، عزَّت، 2003 - المصطلح النقديّ المعاصر بين المصريين والمغاربة، جملة فصول، ع 62، ص 81.

جديد، فالشاعر ربيب اللغة، خالق متعتها بحصانته الفرديَّة ونبرته الشخصيَّة، ولعلَّ: "أشدَّ ما يدهشنا في لغة شاعر ما نبرته الشخصيَّة: أعني حين تكون لغته فرديَّة متميزة، تعكس منحًى خاصًّا في اختياراته لمعجمه، أو أبنيته، أو صياغاته. أي أنَّها تُجَسِّد مزاجاً لغويًّا وجماليًّا، لا يُذكِّر بالآخرين، ولا يختلط بهوائم اللغويّ الشائع المشترك، بل يظلّ فيضاً من حيوية داخليَّة، ومسعى حميماً إلى مناخ كتابي فردي"[1].

وبتدقيقنا – في المقطع الشعري السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد بنية السؤال، لتحريض التداعيات النفسيَّة الشعوريَّة، إزاء الواقع العربي المنهار، فأتى السؤال بمثابة الكاشف الأسلوبي عن جراح الذات واصطراعها مع هذا الواقع الذليل، بمنطوق مباشر، فعن أي مجد ندافع إذا لم يكن كل شيء نتباهى به، أو نفتخر به قد انهار صرحه، فقد سقطت قلاع عزنا وحضارتنا، وسببت أعراضنا، وانتهكت محارمنا وأملاكنا بيد الغزاة من روم وغيرهم، وعلى هذا جاء السؤال – في المقطع السابق – مؤشراً أسلوبيًّا على تحفيز الرؤية الاحتجاجيَّة، بمنطوق تعرّوي كاشف عن قمة السقوط والانهيار التي وصلنا إليها، فأتى السؤال منشطاً للدلالات، وباعثاً حيويًّا للاستنكار، والتقريع اللّاذع، إذاً إنَّ تفشي السؤال – في القصيدة السابقة – دليل على الإحساس المأزوم الذي يعانيه الشاعر في واقعه، ودليل على التداعي الشعوري الذي يحتدم في قرارة الذات الشاعرة، وما يعتصر في داخلها من مواجع، وآلام، إزاء هذا الانهيار، والاتضاع الوجودي العربي. وهذا دليل على أنَّ القبَّاني اعتمد بنية السؤال، بوصفها محرضاً أسلوبيًّا يبثُّ بمستبطناته

---

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 29.

الشعريَّة الصادحة بالتمرد، والثورة، والمكاشفة التعرّوية الصريحة، وهذا دليل احتدام الحالة الشعوريَّة وتوترها بالتساؤلات المفضية إلى التمرد والثورة على الواقع المنهار.

وقد يعمد القبَّاني إلى التداعي اللغويّ عبر تتالي حروف العطف، وانهمار المعطوفات، دلالة على عمق الحالة الشعوريَّة، وتفشّي المداليل التعرّويَّة الجارحة التي تؤثث المشهد الارتكاسي بكل هشاشته وانكساره الشعوريّ، كما في قوله:

"لَمْ يَعُدْ في يَدِنَا أَنْدَلسٌ واحدةٌ نَمْلكُهَا..

سَرَقُوا الأبوابَ، والحِيطانَ، والزوجاتِ، والأولادَ،

والزيتونَ، والزيتَ، وأحجارَ الشوارعْ..

سَرَقُوا عيسى ابنَ مَرْيَمْ..

وهو مازالَ رضيعاً...

سَرَقُوا ذاكرةَ الليمونَ..

والمشمشِ... والنعناعِ منّا..

وقناديلَ الجَوَامعْ..." [1].

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ التداعي اللغويّ – لدى نزار – شكل من أشكال التمرُّد باللغة على الواقع، فاللغة – لديه – ثورة بقيمها الانفعاليَّة، ومكاشفاتها التعبيريَّة، لتخلق فاعليتها في بثّ الأنساق المتوترة، التي تُعَرِّي الأشياء، وتؤسِّس الحقائق، وتُعَبِّر عن تصدعات الذات، وانكسارها، وطموحاتها، وانبلاجتها الشعوريَّة من رحم المعاناة، وصلب الأسى، وجراح الألم، لتخلق وقعها الذاتي الشعوريّ المؤثِّر، وقد

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 749.

كان علي جعفر العلاَّق محقاً في قوله: "لا نريدُ للقصيدة أن تتنازل عن شعريتها الكثيفة المتوقدة، لصالح المحمول الوثائقي، لا نريدُ للجماليّ أن ينحني لتمرَّ فوقه عربات اللحظة الظرفيَّة، بضجيجها العالي الذي يخنق الروح، ويطفئُ همس الجوارح وإيقاعها الحيّ. لا نريد للنصّ الشعريّ مصيراً كهذا. ولكننا، من جانب آخر، لا نريده أنْ يكون كتلة صمَّاء، لا يتخللها هواء الحياة، أو حجراً محروقاً، لا تجرحه ريح، ولا يوقظه حلم، أو ذكرى"[(1)].

إنَّ القبَّاني شأنه شأن العلاَّق، فهو يريد لقصيدته أن تكون معجونة بصلصال الحياة، مغروسة في رحم المعاناة، فهي انبلاج من هذا الرحم، ولا يَتَفَتَّق عن هذا الرحم إلّا ما هو مؤثر، وخصب، ومقنع، لأنَّ القيم التي يؤسِّسها الشعر، انطلاقاً من الواقع، تثبت في الذاكرة، وتوقظ ما هو مدفون في مكنون الذات ومحفور في الأعماق.

وبتدقيقنا – في المقطع السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني عبَّر عن التداعي الشعوريّ، بتتابع المعطوفات، والمسميَّات، والمضافات، وكأنَّ الشاعر محاصر بالتداعيات الشعوريَّة التي ترصد رغبته العارمة في التنفيس عن أزمته الشعوريَّة، وخلق معادل نفسي/ لغوي لأحاسيسه المصطرعة، فبثَّ المسميات بتتابع نسقي متوتر، محاولاً أن يقدِّم شحنات انفعاليَّة مكثفة عبر تراكم المسميات والرموز، كرمز "عيسى ابن مريم"، الذي يشكِّل حركة ارتداديَّة معكوسة، فبدلاً من أن نحافظ على الدين والعقيدة، فرَّطنا به، ولم نراعِ حقّه، فحتى الرمز الديني [عيسى ابن مريم] – رمز عزتنا وإيماننا وعقيدتنا – فرَّطنا به، فلم يعد يعني لنا شيئاً نفتخر به، ونراعي

---

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011 - من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 29.

حقَّه، لأننا غير قادرين على الدفاع عن حقوقنا ومقدساتنا، نظراً إلى هشاشتنا، وضفعنا، وانهيارنا.

ومن هنا، جاء التداعي الشعوري مكثفاً في تعيق الحالة الشعوريَّة، والدلالة على ما يعانيه بأسلوب تعرّويّ، يحرِّك النشاط التداولي الذهني في بث الإيحاءات النفسيَّة، وتحميلها بشحنات انفعاليَّة متتابعة، تماشياً مع تتالي حالات العطف وتراكم المسميات، وتتابع المتداعيات الشعوريَّة عبر حركة الأنساق والمضافات التالية: [أحجار – الشوارع – وذاكرة الليمون – وقناديل الجوامع]، وهذا يدلنا "أنَّ المعاني تتحرك داخل النصّ في اتجاهات متباينة تُشَكِّل نسيجاً متشابكاً معقداً، يصعب تفكيك أجزائها دون اتصال مباشر في أثناء هذه العملية بمفاهيم جامعة تقوم بالحفاظ على التكوين الموحَّد"[1]. وهذا الاتصال هو التقنيات التي يفجرها النصّ، ويترك خيوطه الدلاليَّة كحركة منشطة للقارئ في أثناء ممارسته عملية التفكيك والتأويل.

وقد يحاول القبَّاني – في مقاطع هذه القصيدة – تكريس المتداعيات، لإثارة المداليل التعرّويَّة العميقة، بمنظومات مقصديَّة صريحة، تكشف مدلولها بوضوح، وانغماس عميق في التقريع والتنديد، كما في المقطع التالي:

"تركوا علبة سردينٍ بأيدينا

تُسَمَّى (غزَّةً)..

عظمةً يابسةً تُدْعى (أريحا)..

فندقاً يُدْعى فلسطينَ...

---

(1) بحيري، سعيد حسن، 1997 - علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) ص 173.

بلا سقفٍ ولا أعمدةٍ...

تركونا جسداً دونَ عظامٍ

ويداً دونَ أصابعْ..." [(1)].

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ القبَّاني يُكرِّس – أحياناً – المتداعيات اللغويَّة بغياب أدوات الربط، (الأحرف العاطفة)، للتدليل على طقس التداعي الأسلوبيّ الذي يُعَبِّر عن تشتت الرؤى، وتشظّي الأحاسيس، لرصد مظاهر الاتضاع والانهيار التي وصلت إليها حالته الشعوريَّة المتشظّية إزاء جهامة الواقع وفظاظته المؤلمة، ولذا، "فقارئ الشعر لا يجب أن يبحث عن أسباب التعاقب المنطقي للأبيات، بل يجب أن ينظر إلى القصيدة على أنها مجموعة من الصور المتداعية التي تكمل كل منها الأخرى. إنَّ الشاعر لا يشير إلى واقع قائم بذاته، ولكنه يخلق بديلاً عن هذا الواقع، والبديل الذي يرسمه الشاعر لا يعتمد على التعاقب الأفقي، وإنما على التوالي، أو التداعي الرأسي"[(2)].

وبتدقيقنا – في المقطع الشعري السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني استطاع أن يعبِّر عن حالة التداعي، والتمزق، والتفرقة التي آلت إليها أحوال أمتنا العربيَّة في ظلِّ الواقع العربي المنهار، عبر تداعي الجمل وتواليها بغياب الفواعل الرابطة، كأحرف العطف وسواها، ودليلنا على ذلك أنَّ الشاعر اعتمد الفصل بين الكلمات والجمل بالفراغات والنقط وتتالي المسميات بمعزلٍ عن روابطها، مما أسهم – بهذا الشكل الأسلوبي – في تبليغ مقصوده الدلاليّ الدالّ على مظاهر التفرقة، والتشتت،

---

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 750.

(2) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 89 - 90.

والانهيار التي كرسها في مداليل الجمل السابقة، كما يلي: [تركوا علبة سردينٍ بأيدينا تُسَمَّى (غَزَّة)/ عظمةً يابسةً تدعى "أريحا"... فندقاً يُدْعَى فلسطينَ...]، إنَّ من يتأمَّل في الأنساق الجملية السابقة، يلحظ أنَّ الشاعر لم يستخدم الأحرف الرابطة إطلاقاً، تدليلاً على حالة التشظي والانهيار التي كرسها شكلاً بصريًّا، ومنحًى دلاليًّا، كاشفاً عن مقصوده بدقة، لتأتي القفلة الشعريَّة بغاية الإحكام، والتحفيز، والتدليل العميق على الحالة الشعوريَّة المأساويَّة التي وصلنا إليها، بشكل تشظيها، ومظاهر اتضاعها، وانهيارها، [تركونا جسداً دون عظامٍ... ويداً دون أصابع]. ومن هنا، يحمل إيقاع التداعي اللغويّ – بوصفه مؤشراً أسلوبيًّا – كلَّ معطياته الأسلوبيَّة الدالّة على الاصطراع والتضارب الشعوري المسكون في قرارة الذات، راصداً حركتها بتوتر داخلي عميق، يظهر في البنى اللغويَّة، مكثفاً الدلالات المتضاربة، للتدليل على فظاظة الواقع بأسلوب تعروي كاشف، يبث مستبطناته الشعوريَّة بكل توتر اللحظة الشعوريَّة، وعمقها المأساوي، وهذا دليل على أنَّ "الصور المتناقضة هي الأداة السليمة للتعبير عن هذا المفهوم المشوش"[(1)]. وأولى مظاهر الصور المتناقضة هذه التداعيات اللغويَّة المتوترة التي يولِّدها القبَّاني في جمله الشعريَّة كاشفاً أبعادها بحرفنة لغويَّة، وسلاسة نسقية، وتسارق إيقاعي شعوري حاد، ينبث لحظة البث الشعريّ.

وقد يلجأ القبَّاني إلى إيقاع التداعي اللغويّ عبر التشكيلين [البصري/ واللغويّ] في آن، ويولِّد هذا الإيقاع حركة نصيَّة جماليَّة في النصّ، لاسيَّما إذا

---

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996 - القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1، ص 326 - 327.

أحسن الشاعر استثمار فراغ الصفحة استثماراً صوتيًّا ومعنويًّا، فالفراغ بين شطري البيت التقليديّ كان جزءاً من الإيقاع، لأنَّه مَثَّلَ مسافة الصمت الفاصلة بين تفعيلات متكررة، فالصمت – هنا – يبرز مذاق التكرار، ومن ثمَّ مذاق الإيقاع.. ولو استثمر فراغ الصفحة بهذه الكيفيَّة فيمكن أن يصبح حقيقة، وكأنّه جزء حيوي من التشكيل الإيقاعي.. ومن هنا، يصبح للكلمة قيمة بنائيَّة في التشكيل الشعريّ، بقدر امتلاكها لموقع ما في فضاء النصّ الشعريّ"[1]، وهنا، استطاع القبّاني – في هذه القصيدة – أن يثير القارئ في تناغمها اللغويِّ، عبر التداعيات اللغويَّة، والتشكيلات البصريَّة، في تواشج فيما بين المبنى والمعنى، للتعبير عمّا تختزنه من تداعيات شعوريَّة تعرّويَّة عميقة، تستثير القارئ، وتشحنه بفيض من الإيحاءات والدلالات المترامية، كما في المقاطع التالية:

*** لَمْ يَعُدْ ثمَّةَ أطْلالٌ لكي نبكي عليها**

كيف تَبْكِي أمَّةٌ

أخَذُوا منها المَدَامعْ؟؟

*** بَعْدَ هذا الغزلِ السريِّ في أُوسْلُو**

خَرَجْنَا عاقرين..

وَهَبُونا وَطَناً أصْغَرَ من حبَّةِ قمحٍ...

وَطَناً نَبْلَعُهُ مِنْ غيرِ ماءٍ

كحبوبِ الأسبرينْ!!

*** بَعْدَ خمسينَ سَنَةَ**

---

(1) المرجع نفسه، ص 326 - 327.

نجلسُ الآنَ، على الأرضِ الخَرَابْ..

ما لَنَا مأوى

كآلافِ الكلابْ!!

*** بَعْدَ خمسينَ سَنَةْ**

مَا وَجَدْنَا وطناً نَسْكُنُه إلّا السرابْ..

ليس صُلْحاً، ذلك الصلحُ الذي أُدْخِلَ كالخنجرِ فينا..

إنَّه فِعْلُ اغتصابْ!!" (1).

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ إيقاع التداعي اللغويّ بتضافره مع الإيقاع البصريّ يُكَثِّف المثيرات النصيَّة، ليُشَكِّل علامات أيقونيَّة بارزة تشي في داخلها في مشاعر محتدمة، متضاربة في أعماق الذات، لدرجة تبين حجم الانفعال الضاغط، والمصاحبات التعرّوية الكاشفة التي تعرِّي الأحداث، وتستثير الرؤى، وهذا دليلٌ على أنَّ اللغة الشعريَّة – في القصيدة السابقة – لغة متحركة، استفزَّت كل مثيراتها التشكيليَّة من تساؤل وتشبيه واستدراج لغويّ ومهيمنات نصيَّة من تشكيل بصريّ، وتداعٍ لغويّ بتراكم الأسئلة وانفتاحاتها الرؤيوية، وحركتها الدلالة المسنونة بإيحاءات متتابعة لا حصر لها.

وبتدقيقنا – في المقاطع السابقة – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد – في المقطع الأول – ديناميَّة الاستفزاز التساؤليّ، ليحقِّق نبرة تعرّويَّة حادّة، تشي بواقع تنديدي جارح، يعبر – من خلاله – على واقع سلبي يضجُّ بمهيمنات الأسى، والانكسار، والاستلاب، إذْ إنَّ السؤال عندما يكون موجَّهاً دلائليًّا بمستبطنات دلاليَّة ساخرة،

---

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 750 - 752.

يُحَقِّق سموقه البلاغي، واستبطانه الشعوريّ الممدود، الذي ينثال عاطفة وإحساساً شعوريًّا مأزوماً، كما في قوله: "كيف تبكي أمَّةٌ أخذوا منها المدامعْ؟؟" ولعلَّ أبرز ما يُحَفِّز المقبوسات المقطعيَّة جميعها التداعيات اللغويَّة التي تعتمد التراكم الدلاليّ إيقاعاً شعوريًّا مكثفاً لها، أو بنية التساؤلات المفتوحة التي تستجرُّ الدلالات المتوترة، ليُحقِّق الشاعر – من خلالها – التنشيط الشعوريّ، بتصاعد نغمي مفتوح، يسهم في تعميق رؤيته التعرّويَّة المستَفِزَّة لرتم الدلالات الساخرة، الموقظة لأحاسيس الأسى والانكسار الداخلي، وهذا ما تستجرُّه المقاطع الأخرى، ففي المقطع الثاني، يستمرُّ الرتم التعرّوي الكاشف كذلك بتداعيات لغويَّة، منبثة عبر إيقاع السخرية الممضّ، باحتدام انسيابي واعٍ، باندفاعه الدلاليّ الرامي إلى إيصال مكنون الذات، بكل ما تتضمنه من احتدام المشاعر، وتداعياتها اللغويَّة، بكثافة تأمليّة انفعاليَّة، مفعمة بالحراك الشعوريّ، والكشف الدلالي العميق، عما يحتدم في قرارة ذاته الجريحة من توترات وارتكاسات إزاء مشاهد الاتضاع والانهيار التي حلَّت بوطننا العربيّ، فغدا أشبه بحبَّة القمح أو حبَّة الأسبرين، دلالة على تقزيمه، وضعفه، وانهياره، ثم تابع النسق ذاته – في المقطع الثالث – بتركيز نسقي عالٍ، وبوَقْعٍ تعرّوي لاذع، من خلال المؤولة الدلاليَّة التركيبيَّة [كآلاف الكلاب]، ولعلَّ هذا التداعي الشعوريّ، والتأزم الانكساري في تقزيم الذات، والوطن، لدليل على رغبة الشاعر في البوح عما يعتصره في باطن الذات من احتداماتٍ شعوريَّة حادَّة، ظهرت جليًّا في المسندات المضافة التي أدت دورها العميق في إصابة مقصودها بتركيز دلاليّ إيحائي ممتد، كما في قوله: [نجلسُ الآنَ على الأرضِ الخرابْ.. ما لنا مأوى كآلافِ الكلابِ]، وهنا، ينجحُ التشكيل البصريّ عبر مساحة [البياض/

السواد] في إظهار عمق التداعي الشعوريّ، وتكريس مظاهر النفي والانسلاخ الوجودي عن هذا الواقع المتدني، الذي تنغلق فيه الذات بهواجسها، لتبوح به عبر مساحتها الفراغية الممتدة، وهذا ما تبدَّى لنا جليًّا عندما أفرد التركيب الإضافي [كآلافِ الكلابِ] في سطر شعريّ واحدة وانثيالات فراغية تمتد بعلاماتٍ تعجبية، ونقط متتابعة، تؤكِّد المد الاستنكاريّ التعجبي إلى ما لا نهاية، وبذلك، يتجاوز التداعي اللغويّ مدلوله النفسي، ومدَّه البصريّ، ليدخل في صلب الرؤية، ومثيراتها الشعوريَّة العميقة، ولذلك، لم يقف مدلول التداعي حدَّ التلاحق اللغويّ، أو التشكيل البصريّ، وإنما شغل البعد النفسي ومدلولاته التي تحتضن عمق المشاعر وبؤرة احتدام الشاعر والأحاسيس، ومن هنا جاء المقطع الأخير ليوقظنا بفاعليَّة جديدة في إظهار التداعي اللغويّ عبر فاعليَّة [النفي/ والإثبات]، فالشاعر لا ينفي شيئاً إلّا ليثبت الآخر، وفي إثبات الآخر، تتداعى الدلالات، وتترامى بين جانبين متناقضين: الأول جانب [السلب]، ممثلاً بالنفي، والثاني جانب الإيجاب ممثلاً بالإثبات، وهنا تندفع الدلالات، وتتسع الرؤى، لتلقي بظلالها الإيحائيَّة المتعدِّدة على السياق، مبلورة صداه الدلاليّ وقراره الأخير، وقد أحسن الشاعر في استجرار هذا الإيقاع الحركي، ليعبِّر بثبات عن موقفه الشعوريّ بإيقاع دلاليّ محكم، فالشاعر لم يجد وطناً يأوي إليه، أو متنفساً لهمومه وأحزانه يلقي ثقل همومه الراسخ على صدره، فاستكان إلى السراب، ولم يجد سلاماً يطمئن إليه، أو صلحاً يؤنس روحه، ويهدهد عذاباتها ليركن إليه، بل وجد النقيض تماماً أنَّ السلام ما هو إلّا فعل اغتصاب، يضيِّق الروح، ويقيِّدها كثقل جراحه وآلامه، وهنا، أدَّت هذه التقنية البنائيَّة دورها في استجرار الدلالات، وتكثيفها، لترسيخ إيقاعاتها المحتدمة

في قرارة ذاته الجريحة، وبذلك، يحقِّق التداعي اللغويّ دوره الدلائلي كمؤشر أسلوبي فاعل في توجيه الدلالات، وتحريكها بطاقة شعوريَّة متوترة، لتنطق بمكنون النصّ بمدٍّ بصريّ واستتباع دلاليّ موَجِّه لسيرورة الدلالات في مدها الشعوريّ وتوترها المحتدم، وهذا يدلنا أنَّ "لعلاقات التداعي فاعليَّة في التشكيل اللغويّ... لخلق مقاربة بين شكلين متناقضين في جدليَّة توتريَّة"[1]. وقد استطاع القبَّاني – في قصيدته المدروسة – أن يخلق هذه المقاربة، ليرسخ إيقاعاتها التعرّويَّة الساخرة، بكل مداليلها الجارحة وومضها النقديّ اللّاذع.

6- (التراكم/ والتكثيف الدلاليّ) منظماً أسلوبيًّا:

سبق أنَّ درسنا "خاصيَّة التراكم" بوصفها خاصيَّة بنائيَّة في دراسات تحليليَّة سابقة، فكيف ندرسها بوصفها خاصيَّة أسلوبيَّة جماليَّة؟! هل ثمَّة اختلاف بين التراكم كخاصيَّة بنائيَّة والتراكم كخاصيَّة أسلوبيَّة؟!..

إنَّ هذا التساؤل هو بؤرة الملمح الجماليّ الذي نسعى إلى توكيده هنا، فدراسة خاصيَّة التراكم بوصفها خاصيَّة أسلوبيَّة هي ما تستتبعه هذه الظاهرة من مؤشرات أسلوبيَّة، تؤدي وظائف جماليَّة لا دلاليَّة فحسب، وهذا ما لم نركِّز عليه في دراستنا التحليليَّة لهذه الظاهرة سابقاً، على الرغم من تطرقنا لبعض المؤشرات الأسلوبيَّة الجماليَّة، فإنها لا تشكِّل مرتكزات فنيَّة أسلوبيَّة أو مؤشرات دلائليَّة كاشفة عن المحفِّزات الجماليَّة بالنحو الذي نروم إليه في دراستنا لهذه الظاهرة أسلوبيًّا في هذا السياق.

بدايةً، نُعَرِّف [التراكم/ والتكثيف الدلاليّ] بوصفه خاصيَّة أسلوبيَّة بقولنا: هو

---

(1) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 89 - 90.

تتالي الجمل وتتابعها بصيرورة شعوريَّة موحدَّة، تشي بالضغط الشعوريّ على موقف مُعيَّن، أو حالة شعوريَّة محتدمة في ذات الشاعر، لتدل على انشطار الذات، وقلقها، وارتكاسها النفسي إزاء حدث مأساوي، أو حالة تعرّويَّة ساخطة، تتكشف من خلالها صدمة الذات بالواقع، ودرجة انهيارها، ارتداداً شعوريًّا مأزوماً إزاء مأساوية الواقع، ومظاهر اتضاعه، وهنا، تتكشف درجة تفاعل القصيدة، لدرجة "تسيطر على القصيدة بأكملها نزعة شعوريَّة واحدة تتجلَّى في أشكال مختلفة لكنها متضافرة، وكلما كانت هذه النزعة مرتبطة بالرغبات الحسيَّة المباشرة.... كانت القصيدة تعبيراً شفَّافاً عن وحدة المنظور"(1).

وإنَّ ما نلحظه – في مضمار القصيدة المدروسة [المهرولون] – تتابع الجمل بأنساق تحفيزيَّة، تؤكِّد حسّها الشعوريّ المُكَثّف بالانكسارات المأساويَّة المأزومة، والأسئلة المُدَبَّبة المستنكرة لصدى الارتكاسات الشعوريَّة المأساويَّة التي تواجهها في واقعة المنهار المحمَّل بشتى أشكال الفجائع، والمآسي، والأحزان، محاولاً تكثيف مدارك الأسئلة المحتدمة، ومتشظياتها الدلاليَّة بعين لاقطة، تتجاوز سديميَّة الرؤية إلى بؤرة التجلي، والانكشاف الشعوريّ، كما في المقاطع التالية:

*** ما تفيدُ الهرولَة؟**

ما تفيدُ الهَرْولَة؟

عندما يبقى ضميرُ الشعبِ حيًّا

كفتيلِ القُنْبُلَة..

لن تساوي كلُّ توقيعات أُوسْلُو..

---

(1) فضل، صلاح، 1995 - أساليب الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 750 - 752.

خَرْدلَة!!...

*** كم حَلُمْنَا بسلامٍ أخضرٍ..**

وهلالٍ أبيضٍ..

وببحرٍ أزرقٍ.. وقلوعٍ مُرْسَلَة..

ووجدنا فجأةً أنْفُسَنَا.. في مَزْبَلَة!!..

*** مَنْ تُرَى يَسْأَلُهُمْ عن سلامِ الجُبَنَاءْ؟**

لا سلامَ الأقوياءِ القادرينْ.

مَنْ تُرَى يَسْألُهُمْ عن سلامِ البيعِ بالتقسيطِ..

والتأجيرِ بالتقسيطِ... والصفقاتِ...

والتجَّار.. والمستثمرينْ؟!...

مَنْ تُرَى يَسْألُهُم عن سلامِ الميِّتين؟!

أسْكَتُوا الشارعَ.. واغتالوا جميعَ الأسئلَة

وجميعَ السائلينْ.." [(1)].

بدايــةً، نؤكِّــد: أنَّ التــراكم – عنــد القبَّــاني – خصيصــة أسـلوبيَّة تفـيض باحتداماتها الشعوريَّة المستفيضـة التـي تبيِّن عن مقاصدها التعبيريَّـة، بفيضٍ من الأسئلة المحتدمـة أحيانـاً، لخلق بؤرة دلالات مشتعلة فنيًّا، بالدلالات المصطرعة التي تنطوي عليها الجمل بمحمولاتها الدلاليَّة، وانشغالاتها الفنيَّة الأسلوبيَّة، فالتراكم – عنـد القبَّـاني – لا يعكس تـداعياً لغويًّـا فحسـب، وإنمـا يعكـس تـداعياً شـعوريًّا يستطيل كُلَّما امتدَّ النسق اللغويّ، وتراكمت الجمل، والمسميَّات بأنساق لغويَّـة

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 352 - 353.

ممتدة، تستوعب الكثير من الاحتدامات الشعوريَّة المأزومة، إزاء المشهد الشعريّ المجسد.

وإنَّ دراسة خصوصيَّة التراكم أسلوبيًّا يعني دراستها في مستوياتها المختلفة، ومهيمناتها النصّيَّة، وعناصرها التي تتكون منها، ومستبطناتها الشعوريَّة، ومناطقها المكثفة بالدلالات، والمفعمة بالأحاسيس المستفزة للقارئ، لإثارته، وتحريضه، ودفعه لبؤرة النصّ الدلاليَّة، بحسيَّة جمالية تتلمس مواطن الإثارة ومكمن تكثيفها الشعوريّ التحفيزيّ في النصّ، وحين نهتدي إلى رصد المتواليات المتراكمة الاسمية أو الفعليَّة، فإننا نتمكن من رصد الشكل اللغويّ الذي ينبغي للقارئ أن يفكّكه لإدراك مكنوناته ومحفزاته الشعوريَّة، ومستدرجاته الفنية، ومؤشراته الأسلوبيَّة التي تؤسّس شعريَّة النصّ، ولهذا، تتطلب الخبرة الجماليَّة بالعمل الفني سلسلة من العمليات المعرفية، لاكتشاف مظاهره الفنيَّة، ومحفزاته الأسلوبيَّة، إذْ "إنَّ الخبرة الجماليَّة لا يمكن اختزالها إلى لحظة، أو عمليَّة شعوريَّة بسيطة، وإنما هي خبرة مُرَكَّبة تتألف من لحظات، أو طبقات من الشعور، متداخلة معاً في علاقات معقدة، وبذلك، يصبح للخبرة الجماليَّة كثافة أو عمق"(1).

وبتدقيقنا – في المقبوسات المقطعيَّة – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد تراكم الأسئلة التحريضيَّة التي تتخذ مداليل الاستنكار، والتفجُّع الوجودي، أسًّا دلائليًّا لها، بحسٍّ مأساويّ، انكساريّ، تفجعيّ حزين على واقع أمتنا، وهو – بتراكم الأسئلة – يُحفِّز الرؤى، بمظاهر أفقها الدلالي الممتد، ويكشف من خلالها عن نوازع شعوريَّة مأزومة، تفيض بانكشافاتها الشعوريَّة إزاء إرادة الشعب، إذْ إنَّ إرادة الجماهير من

(1) توفيق، سعيد، 1992 - الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيَّة)، ص 485.

منظـور القبَّـاني لا يرتـد عزمهـا، ولا تقـف حيالهـا المعاهـدات الإذعانيـة، ولا ظلـم الحكَّـام، وهنـا، عبَّـر الشـاعر بـالتراكم الأسـلوبي بمكاشـفات دلاليَّـة عميقـة، لتشـي بمحمولاتها الدلالية، وشحناتها الانفعاليَّة، وملامحها الوجودية، فالتساؤلات المتراكمة التالية: [ما تفيدُ الهرولة؟ /ما تفيدُ الهرولة؟!/ عندما يَبْقَى ضمير الشعب حياً كفتيل القنبلة.. لن تساوي كل توقيعات أوسلو خردلَة]، وهكذا، تتمرأى الدلالات، وتشفُّ عمَّا في داخلها عبر التراكمات التساؤلية المدببة بإيحاءاتها الدلاليَّة لتكشف على مظاهر التعرية والمكاشفة الصريحة.

وبتدقيقنا – في المقطع الثاني – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد المفردات الكشفية التي تثير الحساسية الشعريَّة، وتحقِّق إيقاعها التعرّوي الكاشف، بانفتاح شعوريّ، يُحَرِّر الكلمات من قدسيتها التركيبيَّة، ويخلق لها وقعاً كشفيًّا ما كانت لتحمله، لولا هذا التجـاذب الفنـي الشـعوري المحتـدم، الـذي اسـتقطبت إليـه، وهـذا مـا تبـدَّى فـي مؤولـة [مَزْبَلَـة]، التـي أدَّت دورها التحفيزيّ في تراكم المشـاعر الدالـة علـى الأسـى، واجتراح كأس المرارة، والهوان، والذل، وهذا دليل على "أنَّ الكلمات ليست مسكونة بأصـوات الآخـرين فقـط، وإنمـا مسـتلبة بمقاصـدهم، فعلـى الشـعر أن يَـتَمَكَّن مـن امتلاك الكلمـة، وتحريرها من الآخرين، لتصبح ملكاً خاصـاً لـه دلالتـه، وعلاماتـه، وتخومه، وحدوده"[1].

أمَّا المقطع الثالث فقد جاء مشحوناً بالتراكمات الجمليَّة، واحتدام المشـاعر المصـطرعة التـي لـم تجد متنفساً لهـا سوى طـرح الأسئلة التنديديـة المدببـة بإيقـاع النفي، واجتراح المواقف، والمشاعر المتوترة إزاء ما يدعونه بمعاهدة السلام التي لم

---

(1) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 153.

تكن – في حقيقتها – سوى سبيل قمعي، لكبت الأفواه، وقتل المشاعر، ليسكتوا الضمير الحيّ في الشعب، ليعيش استكانته، وذلّه على الدوام، ولعلَّ التركيب الأدائي في استجرار السؤال التقريعي التنديدي، يؤكِّد توتر المشاعر، وانغماسها في الجدل، والحوار البوحي الذاتي التقريعي المندِّد، [أسكتوا الشارعَ... واغتالوا جميعَ الأسئلةْ.. وجميع السائلينْ]، وهكذا، أتى التراكم – في القصيدة المدروسة – مُحَفِّزاً أسلوبيًّا، يخلق جماليته في تحكمه في استجرار الدلالات التعرّوية، لتنبئ عمَّا يعتمل في دواخله، من مشاعر، وأحاسيس بلغة تعرّوية كاشفة، تحمل إغواءها الفني بحسن اقتناصها للرؤى بمصداقيَّة شعوريَّة، وتوتر حاد. وكأنها تستحيل هاجساً شعوريًّا يتساوق مع نبض الكلمات، ورشاقتها، وقلق الذات، ومناوشتها للواقع، بحدَّة شعوريَّة، وانفعال تعرّوي صريح لا يخفى على أحد.

وقد يعمد القبَّاني إلى تكديس المتراكمات اللغويَّة، لإثارة المشاعر الارتكاسية الوجوديَّة اليائسة، بحسٍّ انكساريّ، لا يخلو من سخرية ممِضَّة، وإيقاع لغوي تعرّوي انكساري حزين، كما في قوله:

"وَتَزَوَّجْنَا بلا حُبٍّ..

من الأنثى التي ذاتَ يومٍ أكَلَتْ أولادنا..

مضغتْ أكْبَادَنَا..

وأخذناها إلى شَهْرِ العَسَلْ...

وسَكِرْنَا.. وَرَقَصْنَا..

واسْتَعَدْنَا كلَّ ما نحفظُ من شِعْرِ الغَزَلْ...

ثمَّ أنْجَبْنَا، لسوءِ الحظِّ، أولاداً معاقينَ.

لهم شكل الضفادعْ...

وتشرَّدنا على أرصفةِ الحزنِ،

فلا مِنْ بلدٍ نَحْضُنُهُ...

أو مِنْ وَلَدْ!!" [(1)].

بادِئ ذي بدء، نؤكِّد أنَّ خصوصيَّة التراكم – عند القبَّاني – اعتماد الجمل الممطوطة، بتوالٍ نسقي، يحمل الكثير من الانفعال، والحراك الشعوريّ (المُكَثَّف)، للتعبير عن رغبة عارمة تعتصر ذاته، لبثّ كل ما يختزنه من مشاعر، ورؤى ارتكاسية مأزومة، ينفثها دفعة واحدة، وبتوالٍ نسقي متلاحق، يشي بامتدادات الذات، واستطالتها الشعوريَّة، في تحفيز الشكل اللغويّ المناسب الذي خلق هذا المدّ الشعوريّ، وحقق متعة الاكتشاف، والتكثيف الشعوريّ، لدرجة يكشف الشاعر في هذا المد التراكمي عن شعور حاد مشدود، إلى الوعي بقيمة الكلمة، والجملة المسنونة بدلالاتها المترامية، لإحداث الأثر الشعري المقصود.

وبتدقيقنا – في المقطع السابق – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد تراكم الجمل الفعليَّة، لتبدو الأفعال المُكَدَّسة دليلاً على حالة التوتر التي يبثها الشاعر، بإيقاع سردي، تعرّوي كاشف عن مآسينا الوجوديَّة، معتمداً التراكم، والقطع، والاستئناف، لبلورة النسق الشعريّ، والتعبير عن الحالة الشعورية المأزومة، بإيقاع تشويهي ملحوظ، بقوله: [ثمَّ أنجبنا، لسوءِ الحظِّ أولاداً معاقينَ.. لهم شكل الضفادعْ]، فالقبَّاني لا يُعْنَى بتزويق الكلمات، وإنما يُعْنَى ببث مكنونها الصريح في نسقها الشعريّ، إنْ خلقاً لغويًّا جماليًّا، وإن رصداً تشويهيًّا لطبيعة العلاقات، والروابط

---

(1) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 754.

النحويَّة، لبث إيقاع البشاعة الوجودية، كما هو في الواقع العياني، فأراد الشاعر تشويه الصور، والمشاهد دلالة على تشويه الواقع المأزوم الذي يجسده الشاعر، وهذا يعني أنَّ "الفنَّان قادر من خلال شاعريَّته أن يُحَوِّل ما هو قبح طبيعي إلى جمال فني، فليس من الضرورة أنْ يكون الجمال شرطاً أساسيًّا من شروط الجمال الفنيّ، فقد فصل كثير من علماء الجمال في العصر الحديث بين الموضوع الجميل والقصيدة الجميلة"[(1)].

وهنا، أدَّى تكريس المتراكمات الفعليَّة إلى إبراز جانب التشويه والقبح الوجوديّ، لبيان الحراك النفسي الشعوريّ الذي يعتصر الذات، إزاء هشاشة الواقع الوجودي، الذي يعيشه الإنسان العربي في واقعه المعاصر، وإنَّ مغامرة القبَّاني في بثّ مكنون الذات وتكريس إيقاع البشاعة ليؤدي إلى "تشتيت القارئ في بثه عن الدلالة، إذْ إنَّ البنية الدلاليَّة في مثل هذا الشعر هي نتاج السياق، بحيث يعتمد القارئ في إنتاجيَّة الدلالة التي يتبعها على طبيعة التراكيب، وليس على ما توحيه العلاقات اللغويَّة"[(2)].

وإنَّ قارئ هذا المقطع الشعريّ لا شكَّ أنّه سيلحظ هذا الأسلوب التشويهي في بثِّ المشاهد رداً على تشويه الواقع الوجودي الذي يعانيه الشاعر، وهذا دليل على أنَّ القبَّاني يعي أنَّ الرسالة الشعريَّة، هي رسالة مشغولة برحيق الواقع، وإن كان الواقع مشوّهاً، لتعريته وكشفه، بغية إصلاحه، ولذلك، يُعْنَى القبَّاني ليس فقط بالشكل اللغويّ، وإنما بالمقصود الذي ينطوي عليه، ويتخفى وراءه، وهذا دليل على

---

(1) الموسى، خليل، 2008 - الجماليَّات الشعريَّة، ص 216.
(2) يحياوي، راوية، 2008 - شعر أُدونيس، البنية والدلالة، ص 105.

أنَّ "النصّ ليس مجرَّد نسق لغوي، يعكف على تنظيم خاص لتركيبات الجمل وعلاقات الكلمات"[1]، وإنما هو كينونة نسقية متوازنة من المشاعر المحتدمة، التي تعبِّر عن أنماط نصيّة تتبدَّى لغويًّا، بمقدار ما تثيره حساسيَّة الشاعر من رؤى، ودلالات، تتجاوز النسق اللغويّ إلى ما هو خارجه، فالقبَّاني يعي أنَّ الشعريَّة ليست قوالب لغويَّة مصوغة جماليًّا، وإنما هي كينونة رؤى مثيرة لجماليات الأنساق اللغويَّة، ومحركة لنبض الحياة في خلاياها، ونسيجها الفنيّ الحيّ.

7 - الروابط اللغويَّة بوصفها فواعل أسلوبيَّة:

إنَّ الروابط اللغويَّة مقوِّمات أسلوبيَّة تُحَفِّز الأنساق اللغويَّة، وهي لا تقلُّ قيمة وفاعلية على بثِّ مكنون الذات، ومستبطناتها الشعوريَّة من الكلمات الشعريَّة ذاتها، إذْ إنها تعمل على استفزاز الرؤى، وتحريضها، لتقتحم بطبقاتها الشعوريَّة مداليل عميقة، ولذا "فإنَّ متابعة الأدوات الرابطة، والتي عادة لا ننتبه إليها، أو نراها مجرَّد أحرف عاطفة فاصلة، أو واصلة بين الجمل، إنَّ متابعة تواليتها المختلفة المتعدِّدة، ربما تكشف عن خصيصة أو خصائص لها فاعلية في بنية النصّ، وربما تكون الظروف أو النعوت لها نفس القيمة أيضاً، إنَّ النعت – مثلاً – قد ينوب عن جملة سرديَّة طويلة، أو قصيرة، وذلك إذا أحسن استخدامه، وكذلك، انتقاء ظرف محدَّد في موقع محدَّد، قد يؤدِّي إلى دلالة، لا تمتلكها الجملة السابقة عليه، وربما يكون ضروريًّا – كذلك – في تتابع الدلالة، أو في قدرته على توجيه القارئ لسدّ ثغرات النصّ، والتي لا نعني مدلولها الشائع، وإنما نعني بها ما يُسمَّى

(1) عيد، رجاء، 1995 - القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 201.

بفضاء النصّ"[1].

وإنَّ الأدوات الرابطة ليست زوائد لغويَّة، وإنما هي بُنىً دلالية تؤدي دورها النسقي، ووظيفتها الشعريَّة، على نحو ما تؤديه اللواصق اللغويَّة في الأنساق الجملية: "فاللواصق تحقق تشكيلات متنوعة، تغني النشاط الشعريّ، وتمدّه بحيويَّة أكثر، لما لها من علاقة وثيقة بالتركيب الصوتي، ذلك أنَّ احتكاك الحروف بعضها ببعض يوصلنا إلى مواطن الإيقاع، وأسراره الجماليَّة"[2].

وإنَّ الفاعليَّة النسقيَّة التي تؤديها الروابط اللغويَّة – في القصيدة المدروسة – تؤكد تساوقها مع مشاعر الشاعر، وتوالي الأنساق الجمليَّة الصاخبة في زخمها الانفعالي التعرّوي، ومسارها النفسي الذي تخطه، لاستيعاب الدلالات المكثفة، التي يبثها عبر توالي الأنساق اللغويَّة واحتدامها لغويًّا، كما في قوله:

*** لَمْ يَكُنْ في العرس رقصٌ عربيٌّ.**

أو طعامٌ عربيٌّ

أو غناءٌ عربيٌّ

أو حياءٌ عربيٌّ

فلقد غابَ عن الزفَّةِ أولادُ البَلَدْ..." [3].

بدايةً، نؤكِّد "أنَّ الأدوات الرابطة – في قصائد القبَّاني – ليست علائقيَّة النسق، محدودة بانتظام شكليّ، بقدر ما هي مُبَطَّنة بإيحاء نفسي عميق، بمعنى: أنَّ الأدوات الرابطة هي مؤشرات شعوريَّة دلائليَّة على التلاحم، والترابط، والانسجام

(1) المرجع نفسه، ص 199.
(2) ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربيّ الحديث، ص 81.
(3) القبَّاني، نزار، 1999 - الأعمال الشعريَّة الكاملة، ج 9، ص 755.

النصّيّ، وليست دليلاً على التشظي، وبعثرة الرؤى، هذا من جهة، وهي دليل على تكديس الجمل، وتوالي الحالات، وتداعياتها الشعوريَّة في النسق اللغويّ، لخلق التوازن، والتلاحم النصيّ من جهة ثانية، وهذا يرتدُّ انسجاماً وتلاحماً على صعيد الأنساق والمقاطع الجزئية وصولاً إلى النسق الكليّ العام.

وبتدقيقنا – في المقطع الشعري السابق – نلحظ أنَّ الشاعر يعتمد فيه الروابط، والعلائق اللغويَّة، بوصفها محفِّزات بؤريَّة تدلُّ على توالي الحالات الشعوريَّة الضاغطة إزاء التغريب العربي، والاغتراب الوجودي، وهذه التوالي – في حالات العطف – دليل على المحمولات النفسيَّة الشعوريَّة الضاغطة على موقف محدد، أو رؤية معينة، وإخضاعها إلى منظور رؤيوي موحَّد، أراد الشاعر من خلاله تغييب العروبة، وتغييب الأثر العربي، ولعلَّ هذا التوالي التراكمي في المعطوفات التالية: [لَمْ يَكُنْ في العرس رقصٌ عربيٌّ /أو طعامٌ عربيٌّ/ أو غناءٌ عربيٌّ/ أو حياةٌ عربيٌّ] دليل على التأزم الاغترابي، وجراح الاغتراب، وهنا، أدَّت الحروف الرابطة دوراً تحفيزيًّا في ربط الجمل، وتوالي أنساقها، ورؤاها الاغترابيَّة، بوصفها علائق لغويَّة، تنتج معنىً أبعد من مجرَّد السيلان العاطفي.

وقد يلجأ القبَّاني – في القصيدة المدروسة – إلى تغييب الحروف الرابطة حيناً، وتكثيفها وتراكمها بكثافة غير اعتياديَّة حيناً آخر في السياق الشعريّ الواحد، تبعاً لزخم الحالة العاطفيَّة، وكثافة الانفعالات الشعوريَّة الضاغطة لحظة البث الشعريّ، أو التجسيد الشعوريّ، لبؤرة المشهد، والموقف المجسد، كما في قوله:

"كانَ نصفُ المهرِ بالدولارِ..

كانَ الخاتمُ الماسيُّ بالدولارِ..

كانتْ أجرةُ المأذونِ بالدولارِ..

والكعكةُ كانتْ هبةً من أمريكا..

وغطاءُ العُرْسِ، والأزهارُ، والشمعُ،

وموسيقا المارينزْ..

كلُّها قد صُنِعَتْ في أَمريكَا!!" [(1)].

بدايةً، نشير إلى: أنَّ القبَّاني مُنَظِّم بارع لسيرورة أنساقه الشعريَّة، فهو يراكم المعطوفات، والحروف العاطفة، تبعاً لمُحفِّزاتها الشعوريَّة، وتوتر الحالة الشعوريَّة التي يصل إليها في بث الرؤية، أو المشهد الشعريّ، تارة، وتارة أخرى يُخَفِّف منها، ويستعيض عنها بتراكم بعض الصيغ وتكرارها، بغية استرجاعها فنيًّا، وتكثيفها شعوريًّا، بتنسيق فنيّ، يصل فيه القبَّاني إلى قمة التجسيد، وجماليَّة التعبير.

وبتدقيقنا – في المقطع الشعري – نلحظ أنَّ القبَّاني اعتمد التكرار التراكمي عبر الصيغة المتواترة نفسها بمعزل عن الحروف العاطفة، لتعرية الواقع العربي الارتكاسي الذي يعيشه، وهذا الأسلوب التراكمي التحفيزيّ في تراكم الأنساق اللغويّ، أدَّى إلى الكشف عن سلبية الواقع المؤمرك بالدولار، وهنا، استخدم الشاعر تراكم الصيغ اللغويَّة، بمعزلٍ عن الروابط اللغويَّة، رغبة منه في استجرار المشاعر الرافضة، وتعريتها، وكشف المظاهر السلبية، في حين استغرق الشاعر في تكثيف الروابط العلائقية عبر توالي المعطوفات، لتكريس مظاهر احتجاجه، ورفضه، وتعميقها.

وهكذا، يصبح للحروف الرابطة دورٌ حيويٌّ فاعلٌ في تعضيد دلالات

(1) المصدر نفسه، ج 9، ص 755.

القصيدة، وإحكامها، وكأنها دفقة شعوريَّة واحدة، يستغرق الشاعر في تكثيفها عبر العلائق الرابطة التي تحفِّز النسق اللغويّ، وتزيد حساسيته الشعريَّة، وهذا دليل أنَّ القبَّاني شاعريّ في تفعيل كل جزئيات النصّ، لاستجرار محفزاته الأسلوبيَّة الكاشفة، عن عمق مشاعره، بمصداقيَّة شعوريَّة، ووضوح مقصدي دلاليّ ظاهر للعيان، كما يأتي المقطع الأخير كاشفاً عن تراكم العلائق اللغويَّة الرابطة، والمتراكمات النسقيَّة الفاعلة التي تعبِّر عن حجم الضغط الشعوري، والتكثيف الانفعالي، بحسّ تأملي تعرّوي، كاشف بحدة وضغط نسقي لغويّ متوالٍ، يستجمع الشاعر جلّ محفزاته، وتشوّفاته الشعوريَّة عما يستبطنه من محفزات احتجاجيَّة رافضة، كما في قوله:

"وانتهى العُرْسُ..

ولم تحضرْ فلسطينُ الفَرَحْ

بل رأَتْ صورتَها مبثوثةً عبْرَ كُلِّ الأَقْنِيَة..

ورأتْ دَمْعَتَها تعبرُ أمواجُ المحيط..

نحو شيكاغو.. وجيرسي.. وميامي..

وهي مثلُ الطائرِ المذبوحِ تصرخْ:

ليس هذا العُرْسُ عُرْسِي...

ليس هذا الثوبُ ثوبي..

ليس هذا العارُ عاري

أبداً.. يا أمريكا..

أبداً.. يا أمريكا..

أبداً.. يا أمريكا.." [(1)].

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ العلائق والروابط اللغويَّة – في القصيدة المدروسة – لم تَكُنْ محكومة بمنطق لغويّ شعوريّ مُنَظَّم فحسب، وإنما محكومة بمنطق شعوريّ، نابع من صميم الذات، ومعاناتها، وأزمتها، وهذا دليل أنَّ القبَّاني يستشعر الشكل اللغويّ، بمنطق شعوريّ داخلي، نابع من حرارة الداخل، وانعكاسه على الخارج (السطح اللغويّ ممثلاً بالشكل)، لهذا لا يمكن فصل الشكل عن المحتوى، في مكاشفة نصوص القبَّاني الشعريَّة، لأنها وجه لعملة واحدة، لا يمكن فصل أحدها عن الآخر، لذلك، فالحراك اللغويّ – لديه – يتبعه دوماً حراك شعوريّ، والحراك الشعوريّ يتبعه كذلك حراك لغويّ أيضاً، يعلن عنه الشاعر شكلاً لغويًّا، وشعوراً باطنيًّا مؤججاً بالتراكم، وتوالي المعطوفات، والتداعيات اللغويَّة، والمفرزات الأخرى من علامات ترقيم، ومساحات البياض، وتوزُّعها على بياض الصفحة الشعريَّة.

وبتدقيقنا – في المقطع السابق – نلحظ أنَّ اعتماد القبَّاني تراكم الصيغ نفسها، للتأكيد على مظاهر الاحتجاج، والرفض لكل ما هو مُؤَمْرَك، وقد تبدَّت أشكال الاحتجاج، والرفض، بالتراكم الضاغط لتكرار الصيغة نفسها، على نحو ما نلحظه في جملة الختام المكررة (ثلاث مرات): **[أبداً.. يا أمريكا]**، وهذا الأسلوب الضاغط يستعيض الشاعر بالتعبير عنه بتراكم الروابط والمعطوفات، لإبراز الشكل العلائقي ذاته باستطالة لغويَّة، وضغط نسقي فاعل، يستثير المتلقّي، لتعميق دائرة الاحتجاج، والرفض، تماشياً مع ضغط الصيغة المكررة. وهذا يدلنا على أنَّ القبَّاني يعي رسائله الشعريَّة، ويشكل المقطع، تبعاً لزاوية الرؤية المطروحة، ومقصودها

---

(1) المصدر نفسه، ج 9، ص 756.

العميق، فالكتابة الشعريَّة – لديه – تنشيط شعوريّ يفرض على الكلمات الشعريَّة، شكلاً لغويًّا، ينبني تبعاً، لنفثاته الشعوريَّة، واحتدام مشاعره وتوترها: ليأتي المقطع إشباعاً لهذه الحالة، واستكمالاً لمستتبعاتها النفسيَّة الباطنية العميقة.

نـتيجة أخيرة:

إنَّ دراسـة النصّ الشعريّ أسلوبيًّا ضـمن ما يسمَّى [علم الجمال النصـي – الأسلوبي] هو أسلوب نقديّ جدّ متطوِّر، إذْ لا يقف الناقد فيه حيال الشكل اللغويّ، وما يثيره الشكل من خصوصيَّات تركيبيَّة وخيال خلاَّق، وإنما يغوص إلى بؤرة التركيبـات، وسـيرورتها دلاليًّـا، ومـدًّا شـعوريًّا، وإدراكـاً جماليًّـا لمعطيـات الجملـة، والصـورة، والنسـق اللغـويّ عامَّـة، لـذا، فإمكانيـات الباحـث الأسـلوبي متعدِّدة، تبعـاً لخصوصـيَّة الـنصّ المـدروس، وغنـاه بـالمحفِّزات الأسـلوبيَّة، التـي تُعَـدُّ الكاشـف الحقيقي عن حركيَّة النصّ ومنعرجاته الدلاليَّة، وترجمة رؤاه ومحتواه، وهنـا، يأتي دور الناقد الحقيقـي الـذي يمـارس النقد، إدراكـاً وفهمـاً، ليغوص إلـى مـا خفـي من النصّ، ممارساً سلطته في إحياء نبض النصّ من جديد. فالناقد الحقّ هو الذي يجتذبنا إلى ناره الخاصَّة، إلى لغته التي تبدو مفتونة بذاتها أحياناً. يغرينا بـالعيش معه، أو مرافقته فـي التحامه بـالنصّ، والاستمتاع بالعمليَّة النقديَّة علـى أكثر من مستوى. ولعلَّ أهم هذه المستويات، مكابدته الجميلة للوصول إلى حقيقة النصّ، إنْ كـان ثمَّـة حقيقـة أصـلاً. كمـا أنَّ لغتـه الريَّانـة الثملـة هـي التـي تُجَسِّد مغامرتـه مـع النصّ من جانب، وتضمن لنا تلك اللذَّة اللغويَّة الكبرى من جانب آخر"[1].

وهكـذا، نستشـعر الجماليـة النصـية فـي قصـائد القبـاني، مـن خـلال الأفـق الجمالي والرؤيوي الذي تستثيره، في أنساقها الشعرية كلها، وهذا يدلنا أن شعرية القبـاني تنبـع من بـاطن الرؤيـة، ومثيراتها الفنيـة، ومغرياتها فـي الكشـف والإيحـاء، وهذا هو معيار التلقي الجمالي والخصوبة الشعرية.

---

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2011- من نص الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 47- 48.

الخاتمة

نخلص من دراستنا النصيَّة الموسومة بـ [نزار قباني (بحث في علم الجمال النصّي)] إلى النتائج التالية:

1- إن شعرية القصيدة النزارية تتأسَّس على خصوبة اللفظة، ومردودها الفني، ومغرياتها التأسيسية، ومحفزاتها الشعورية، وهذا ما يحقق لها التناغم ، والإثارة التحفيزية، خاصة في قصائده الشعرية السياسية والغزلية التي تشي بمغرياتها النسقية، وأواصرها النصية المراوغة، فقصيدة القباني تعبِّر عن إحساسها العميق، وسموقها الفني، ومنظورها الإبداعي، ورشاقة إيقاعاتها الصوتية، وحنكة القباني بالوقوف على الفاصلة التقفوية المؤثرة، ذات الموسقة الإيقاعية، وهذا يعني أن صلب الرؤية، ومركز ثقلها الإبداعي يتحقق في هذا العمق في طرح الرؤية بسلاسة، وإثارة، واقتصاد لغوي مثير، وموسقة، وإيقاع، مما يدل على أن شعرية القباني شعرية غنائية ذات موقف ، ورؤية ، ومنظار رؤيوي متجدد.

2- تشي قصائد القباني مهما اختلفت أنساقها الشعرية بغناها المعرفي، ونهجها الأسلوبي المتنوع في الخصائص، والسمات، والمقومات الفنية، ولهذا مهما اختلفت المناهج البحثية في تقويم النص، وتحليل سماته الأسلوبية، فإنَّ ثمة مقومات فنية تستثيره، وتحفزه فنياً، تبعاً لمعطيات فنية ورؤى تصويرية محفزة على المستويات كلها، ومن أجل هذا تحقق قصائده التناغم ، والإثارة، والمتعة، في لغتها، وقدرتها التصويرية العالية، وعاطفتها المشبوبة، وبُناها الفنية، وإيقاعها التقفوي المموسق.

3- إن قارئ قصائد نزار قباني لا يخفى عليه براعة دفقتها الاستهلالية، وتناغمها مع قفلتها النصية، وهذا يعني أن ثمة تناغماً وانسجاماً وتلاحماً في بنية القصيدة القبانية، لتحقق مثيرها الفني، ولذلك، فإن قارئ قصائد القباني، يجد متعة في تلقّي النص القباني، ومتعة في تكثيف رؤاه الغزلية، تبعاً لمغيِّراتها، ومؤثراتها الفاعلة.

4- إن دهشة المناورات الفنية التي تمتاز بها قصائده رغم بساطتها اللغوية ، وقربها في بساطتها من اللغة الدارجة، أو لغة الحياة اليومية الشائعة، فإنها حققت حضورها الفني اللافت، عبر دهشة الصورة وتناغمها فنياً وإيقاعياً مع مغريات المشهد الشعري المجسد، وهذا ما يحقق لها التناغم، والتفاعل، والانسجام، ولذلك لا يجد القارئ تفاوتاً كبيراً في المستوى الفني بين المراحل الشعرية، التي مرت بها القصيدة القبانية، وهذا ما يجعلها محط إعجاب وتقدير الكثير من النقاد والدارسين، حتى لا يكاد يعثر الباحثون على هنة لغوية أو إيقاعية في قصائده، لدرجة يمكن القول معها: إن القباني ولد كبيراً، وناضجاً فنياً في قصائده في كل المراحل التي مرت بها قصائده، ولا عجب في ذلك، فهو يغمس من حبر المعاناة، ومضاضة الألم، والحرقة، والاغتراب، فكانت المرأة متنفسه الوجودي ومتنفسه الإبداعي في معظم قصائده، وما حضورها القوي في جُل قصائده إلا حضور الحاجة والرؤية والفن الإبداعي من جذوره ومنابعه الأصيلة.

5- إن دهشة التفاعل، والالتحام، والتماسك التي تخلقها نصوصه الشعرية، ما كانت نتيجة ترسيم مسبق، أو تخطيط مقصود، إنه يخضع قصيدته لرؤية آنية يكون حبيسها أو رهينها منذ زمن، وهذا ما يولد في القصيدة متعة في الإثارة،

ومتعة في التفعيل، والحراك النصي، والحرارة العاطفية المحمومة في جُلِّ قصائده، لذلك يلحظ القارئ غلبة الأصوات الانفجارية الحادة على الأصوات المهموسة، مما يدل على زخمها الانفعالي الحاد، وحراكها الشعوري العميق.

6- إن شعرية القصيدة القبانية ليست قاصرة على نزعتها الغنائية كما يعتقد البعض، وإنما على كل ما في المضمار النصي من رؤى، ومحفزات، وبُنى، ومتحولات نصية، وهذا يضمن لها مزيداً من التفعيل، والشفافية ، وعمق الإيحاء، ومن هنا، لعبت القصيدة – عند القباني – دوراً مهماً في استثارة القارئ بالشكل اللغوي المبسط، والنبض الإيحائي العميق. والموسيقا الشعرية المتناغمة مع حركة القوافي المتواترة والصور الإيحائية الدهشة.

المصادر والمراجع والرسائل والدوريَّات

أولاً – المصادر:

1- قبَّاني، نزار، الأعمال الشعريَّة الكاملة، منشورات نزار قبَّاني، بيروت، لبنان.

ثانيًّا – المراجع:

1- أدونيس، علي أحمد سعيد، 2005 – زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط 6.

2- بحيري، سعيد حسن، 1997 – علم لغة النصّ، الشركة المصريَّة العالمية للنشر، لونجمان، مصر، مكتبة لبنان، ط 1.

3- البستاني، بشرى، 2010 – في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1.

4- بوبعيو، بوجمعة، 2009 – آليات التأويل، وتعدّدية القراءة (مقاربة نظريَّة نقديَّة)، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

5- تخريشي، محمد، 2004 – النقد والإعجاز، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

6- توفيق، سعيد، 1992 – الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيَّة)، المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1.

7- جمعة، حسين، 2011 – المسبار في النقد الأدبي، دار رسلان، دمشق، ط 2.

8- جمعة، حسين، 2011 – في جمالية الكلمة، دار رسلان، دمشق، ط 2.

9- حدَّاد، علي، 2008 – منطق النخل، استداعاءات قرائيَّة في الشعر العراقي الحديث، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1.

10- الخضور، جمال الدين، 2000 – قمصان الزمن (فضاء حراك الزمن في النصّ الشعريّ العربي)، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1.

11- درويش، أُسيمة، 1997 – تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس، دار

الآداب، بيروت، ط1.

12–الدوخوي، حمد محمود، 2009 – المونتاج الشعريّ في القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

13– شرتح، عصام، 2005 – ظواهر أسلوبيَّة في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1.

14– الشيباني، محمد حمزة، 2011 – البنيات الدالَّة في شعر شوقي بغدادي، دار رند دمشق، ط 1.

15– عبد الله، ستار، 2010 – إشكالية الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر، دار رند، دمشق.

16– عبو، عبد القادر، 2007 – فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1.

17– عبيد، محمد صابر، 2007 – صوت الشاعر الحديث، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

18–العذاري، ثائر، 2010 – التشكلات الإيقاعيَّة في قصيدة التفعيلة، من الريادة إلى النضج، دار رند للطباعة، دمشق، ط1.

19–العشماوي، محمد زكي، 1993 – أعلام معاصرون من الشرق والغرب في الفكر والأدب، سلسلة معارف إنسانيَّة تصدر عن ندوة الثقافة والعلوم، دولة الإمارات، ط1.

20– العلاَّق، علي جعفر 2007 – ها هي الغابة فأين الأشجار، دار أزمنة، الأردن، ط 1.

21– العلاَّق، علي جعفر، 2003 – في حداثة النصّ الشعريّ، دارسة نقديَّة، دار الشروق، عمَّان، الأردن، ط 1.

22- العلاَّق، علي جعفر، 2008 - قبيلة من الأنهار (الذات، الآخر، النصّ)، دار الشروق، الأردن.

23- العواني، محمد بريّ، 2008 - القوس والوتر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1.

24- العيد، يمنى، 1985 - في معرفة النصّ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3.

25- غركان، رحمن، 2007 - موَجِّهات القراءة الإبداعيَّة في نظرية النقد الأدبيّ عند العرب، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

26- فضل، صلاح، 1998 - أساليب الشعريَّة العربية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

27- فضل، صلاح، 2007 - في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

28- الفوَّاز، علي حسن، 2010 - الشعرية العراقيّة (أسئلة ومقترحات)، دار الينابيع، دمشق، ط1.

29- كنوني، محمد، 1997 - اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد) دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ط1.

30- مزاري، شارف، 2009 - جمالية التلقي في القرآن الكريم، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

31- مفلح، فيصل، 2008 - هيكليَّة الرمز في الوجود، دار الينابيع، دمشق، ط1.

32- الموسى، خليل، 2000 - قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

33- الموسى، خليل، 2009 - مبادلات شعريَّة (مفهوم التأثير أُنموذجاً)، اتحاد الكتَّاب

العرب، دمشق، ط1.

34- مؤنسي، حبيب، 2009- توترات الإبداع الشعريّ، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

35- يحياوي، راوية، 2008 - شعر أدونيس (البنية والدلالة)، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط1.

ثالثاً - الرسائل العملية:

ترمانيني، خلود، 2004 - الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث (شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، مخطوطة، جامعة حلب.

رابعاً - الدوريات

1- جيزاوي، نورا، 2011 - التضاد والمجرَّد والتعبير عن الكليات، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ص 241 - 242.

2- الخرابشة، علي قاسم محمد، 2008 - الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر، مج37، ع1، الكويت.

3- محمد، أحمد علي، 2005 - جماليات الأسلوب في رسائل الصابئ، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدَّة، ع19، السعودية.

السيرة الذاتية للمؤلف

عصام شرتح

- (ماجستير في النقد الحديث)

- نال درجة الدكتوراه بأطروحته (مستويات الإثارة الشعرية عند شعراء الحداثة المعاصرين)، بمرتبة الشرف الأولى (97 بالمئة)، من أهم مؤلفاته:

1- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد كتاب العرب ،دمشق، 2005.

2- فضاء المتخيل الشعري، دار الينابيع، دمشق.2010.

3- مسار التحولات في بنية القصيدة الحديثة، دار الينابيع، دمشق، 2010.

4- جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند، دمشق، 2010.

5- الشعرية ومقامرة اللغة، دار الينابيع، دمشق، 2010.

6- تجليات الحداثة بين مغامرة الكشف ودقة الاستدلال، دار الينابيع، دمشق، 2010.

7- شعرية المواربة والاختلاف، دار الأمل الجديدة، دمشق، 2012.

8- ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، دار الأمل الجديدة، دمشق، 2012.

9- جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، دار كنعان، دمشق، ط1،2011.

10- أدونيس، شاعر الاغتراب والتجريد في الشعر العربي المعاصر، دار الصفحات دمشق،2011.

11- تحولات الخطاب الشعري بين فلسفة الجزئيات وتجريد الكليات، دار الصفحات، دمشق.2011.

12- الصورة الأيقونية وأيقونة المشهد عند سميح القاسم، دار الينابيع، دمشق.

13- جمالية الخطاب الشعري عند بدوي الجبل ، دار كنعان، دمشق، 2011.

14- موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي، دار الينابيع، دمشق،2011.

15- القباني وثقافة الصورة، دار الينابيع، دمشق،2011، ط1.

16- الماغوط وثورة الشعرية، دار الصفحات، دمشق، 2014.
17- مسارات الإبداع الشعري، (دراسة نصية في شعر حميد سعيد)، دار الينابيع، دمشق، 2011.
18- فضاءات جمالية في شعر حميد سعيد، دار أزمنة، الأردن، 2015.
19- حداثوية الحداثة (بشرى البستاني نموذجاً)، دار غيداء، الأردن.
20- مستويات الإثارة الشعرية عند بدوي الجبل، دار علاء الدين، دمشق، 2015.
21- مفاتيح الشعرية في قصائد حميد سعيد، دار الصفحات، دمشق، 2016
22- جدلية الزمان والمكان في شعر حميد سعيد، دار البدوي، تونس، 2016.
23- حداثة الأسلوب الشعري عند علي جعفر العلاق 2016. دار كنعان دمشق.
24- البُنى الفاعلة في قصائد (من أوراق الموريسكي) لحميد سعيد، 2016، دار دجلة، الأردن.
25- تحولات الخطاب الشعري. دار الصفحات دمشق. 2016.
26- أستطيقا الشعرية في قصائد (أولئك أصحابي) لحميد سعيد، دار الصفحات، 2017.
27- المكوِّن الجمالي في قصائد عز الدين المناصرة، دار كنعان، دمشق، 2017.
28- شعرية الاغتراب في قصائد حميد سعيد وتحولاتها، دار مصر، 2017.
29- المكوِّن الرؤيوي – الجمالي في قصائد (أولئك أصحابي) لحميد سعيد، دار العلوم ناشرون، بيروت، 2016.
30- بناء الأسلوب الشعري في شعر بدوي الجبل، دار علاء الدين، دمشق، 2015.

الفهرس